Rafael Gutiérrez Girardot

Ensayos de literatura colombiana I



Ensayos sobre literatura colombiana

Rafael Gutiérrez Girardot

Ensayos sobre literatura colombiana
narrativa



Ficha catalográfica

Serie Tierra Baldía
Ediciones UNAULA
Marca registrada del Fondo Editorial "Ramón Emilio Arcila"

Ensayos sobre literatura colombiana • Narrativa

Primera edición: agosto de 2011
ISBN: 978-958-

Hechos todos los depósitos legales

Dirección Editorial
Jairo Osorio Gómez

Diseño general y diagramación
Lucía Inés Valencia

Diseño carátula
Lina Lozano

Hecho en Medellín - Colombia
Impreso por L. Vieco e Hijas Ltda.

Universidad Autónoma Latinoamericana
Cra. 55 No. 49-51 Conmutador: 511 2199
www.unaula.edu.co



Epígrafe

PENDIENTE

Presentación

El interés y la preocupación por la literatura colombiana acompañaron a Rafael Gutiérrez Girardot desde sus primeros años de actividad intelectual. La presencia de las letras colombianas estuvo presente y entreverada, expresa o implícitamente; sea cuando se refería a sus autores y corrientes literarias en forma temática o sea cuando invitaba invariablemente a su intelectualidad viva a romper el cerco estrecho de sus presupuestos culturales. Su vigilante postura crítica trazó la dimensión generosa y a la vez exigente que caracterizó su tarea por más de medio siglo y para cuyo balance se precisa todavía un arduo trabajo de investigación. El balance por ahora forzosamente provisional de su imagen de la literatura colombiana, es una invitación doble, a saber, a una renovación de la tarea crítica que emprendió por más de cincuenta años y la imagen desafiante de nuestra literatura. Estos dos volúmenes de *Ensayos sobre literatura colombiana* son testimonio de una primicia y, al tiempo, son éstos una revisión de los presupuestos histórico-sociales y culturales sobre los que descansa esa imagen de conjunto. Crítico y crítica, cabe decir, el hombre y la actividad intelectual se entrelazan en esta edición —muchos de cuyos textos son inéditos y no leídos en conjunto todavía— para enriquecer la vida intelectual del país y el legado literario mismo.

La literatura es la posibilidad de que cada generación se ofrezca con intempestivo interés sobre el alcance y significación de su actividad letrada; ella se forja sobre el ideal de una demanda implícita de su plenitud labrada a la luz de la experiencia de la literatura y la cultura universales y sobre las posibilidades que sus literatos proyectan para su presente, es decir, para redimirlas como superación y redención. Esa superación y redención implícita en nuestras letras como "descontento y promesa" impulsa

el ejercicio crítico de Gutiérrez Girardot, él le concede un *plus* ético y una inédita alternativa cultural. Este horizonte, conocido conceptualmente como utopía, es gesto de soberanía intelectual y desafío ético de liberación de los modelos tradicionales, de los recursos fáciles, de las fórmulas aprendidas y rutinarias. Estas taras simplemente sofocan y sirven de cómplice a las prácticas y los usos consagrados. Para Gutiérrez Girardot, estas prácticas y usos consagrados derivan de una raíz: de la España contrarreformista, es decir, de la España labrada por la reacción católica contra el mundo luterano y sus múltiples y complejas consecuencias y que fundamentó su dogmatismo religioso y su violento y visceral rechazo contra los presupuestos de la modernidad, la racionalidad ilustrada y el espíritu crítico de las ciencias. El Minotauro peninsular se vela y se disfraza simulada y complacientemente en múltiples modos y prácticas intelectuales. La simulación, la complacencia, el facilismo, la rutina, el disimulo es el resultado de esta historia de colonos voluntarios y tributarios inconscientes de valores y de presupuestos indiscutidos.

La semiparálisis y el aislamiento mimético de las letras nacionales han conocido, empero, casos de ejemplares excepciones. De Bolívar mismo hasta García Márquez de *Cien años de soledad*, se pueden exaltar valores cuya universalidad son eso: excepcional, excepcionalidad y ejemplo. Gutiérrez Girardot menos que una historia de la literatura colombiana realiza *caracterizaciones*, es decir, para emplear sus propias categorías de análisis crítico de origen romántico (procede el término de Friedrich Schlegel tal como lo realiza con Georg Forster, por ejemplo) acercamientos ensayísticos de los que destaca la génesis intelectual, los temas dominantes, los procedimientos o el arte de la producción y de los que deriva la obra literaria misma. El método, por decirlo así, es el método de trabajo que acompaña toda su obra crítica, es decir, un acercamiento crítico que primero es sorpresa y diálogo, empatía crítica y por ello extensión necesaria de la obra literaria.

La crítica es reflexión sobre la literatura que aspira a ser ella misma parte del proceso literario. No es sólo la crítica una institución adjetiva o ancilar de la literatura sino como experiencia literaria misma es descubrimiento, que implica respeto, consideración y exigencia. Este trabajo crítico de Gutiérrez Girardot es el resultado de una tenaz labor de disciplina intelectual y por ello mismo exige y postula un tipo intelectual en el artista o literato cuyos modelos en lengua española, para remitirnos a la obra crítica misma de Gutiérrez Girardot, son los *poeta doctus*: Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea, parcialmente Baldomero Sanín Cano.

El hombre de letras como *poeta doctus* es la categoría de análisis implícita o, mejor, el presupuesto de la crítica literaria actual. "La mutua relación de poesía y teoría", escribe Gutiérrez Girardot en su emblemático *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación* (1959), "se expresa en la figura del *poeta doctus*, un tipo de escritor que es hoy una exigencia y a la vez la imagen evidente y natural del creador literario. La diferencia entre el *poeta doctus* y el poeta que además es erudito, tiene muy claros contornos. La medida no es tanto el saber acumulado —muerto o vivo— sino la reflexión, es decir, la conciencia lúcida de sí mismo, de su tarea y de sus medios y posibilidades con que pueda expresar la una y realizar la otra". Esta expresa y muy definida categoría del hombre de letras como *poeta doctus* constituye el pilar crítico de Gutiérrez: *el poeta doctus*, es decir, un hombre de letras que además de erudito conoce y domina los instrumentos y las fuentes de la alta cultura, de la literatura universal y de la filosofía, de la historia y las ciencias sociales, y se sirve soberanamente de ellos para crear su exigente y rico mundo literario. Es el caso de Thomas Mann en *José y sus hermanos* o Borges en *El Aleph* o más recientemente Fernando del Paso en *Noticias del Imperio*, quienes para Gutiérrez Girardot fundan una experiencia literaria que sofoca la espontaneidad a favor de la fantasía y la lógica, que enriquece la vida literaria con

una acertada fusión entre inteligencia conceptual e imaginación. La crítica literaria participa, no menos, en esta característica y de ella deriva la fuerza formativa en el entorno cultural y la validez como partícipe activa de la literatura misma; como actividad de la inteligencia no meramente acumulativa de datos y erudición, sino como conciencia de sí misma, de su época y de su literatura.

Los demás presupuestos de la actividad crítica emanan de esta consideración previa. Ellos se fundan en la necesidad de comprender el desarrollo de nuestras letras nacionales en el marco de una modernidad —o, más precisamente, la modernidad contemporánea— que tiene su origen en la Revolución Francesa (1789) y sus múltiples implicaciones políticas, sociales, literarias y filosóficas. Este origen histórico del mundo contemporáneo significa, jurídico-políticamente hablando, el triunfo de la racionalidad institucional, vale decir, no solo la creación del constitucionalismo a partir de Emmanuel Sieyes, sino de la Codificación napoleónica, *el Code* como cristalización de la sociedad civil o sociedad burguesa. El concepto de la sociedad burguesa, tomado de la Filosofía del Estado y el Derecho de Hegel, constituye, precisamente, otra categoría central del análisis literario de Gutiérrez Girardot: vale decir la imposición de una clase social que rompe con los vínculos estamentarios o comunitarios para erigir al individuo como soporte del nuevo mundo social. Este individualismo burgués se expresa con la famosa definición de la sociedad burguesa como “la lucha de todos contra todos”, es la implicación radical de un egoísmo generalizado y una ambición generalizada del enriquecimiento, que advirtió tempranamente el joven Marx al hacer una crítica al texto hegeliano del Estado y el Derecho.

A la dinámica de la sociedad burguesa está atada una consecuencia necesaria, aunque incomprendida y si se desea, indeseable: el nihilismo. La muerte de Dios o la ausencia de Dios son llevadas al límite de su conciencia en la obra de Nietzsche.

El estudio de Nietzsche fue, por esto, una constante de la obra ensayística de Gutiérrez Girardot a quien consagra un estudio pionero en la lengua española, Nietzsche y la filología clásica (1964). "Dios es un mal principio estilístico", citaba con frecuencia Gutiérrez Girardot de Gottfried Benn, para entablar una relación estrecha entre el fenómeno filosófico nietzscheano y la literatura acuñada por él, particularmente el Expresionismo alemán. "Su estilo peligroso, tempestuoso, relampagueante, su dicción inquieta, su negarse a todo idilio y a toda causa de carácter general, el haber asumido la psicología de los instintos, el fundamento orgánico como hecho emocional…" entre otras consecuencias del "estilo" nietzscheano, que no es un problema filológico de estilística, como advierte Gutiérrez Girardot, sino conciencia de una radical reelaboración tras la devastación; del sentido nuevo de las palabras al haber perdido todo su sentido o razón teológica.

La sociedad burguesa transforma radicalmente las condiciones y las estructuras sociales y con ello al artista y al arte mismo. El arte deja de ser, como Gutiérrez Girardot toma también de Hegel (de su Estética), el más alto menester del espíritu; es decir, en la sociedad burguesa el artista es desplazado a una marginalidad; es necesariamente marginal. Esta marginalidad, empero, es su libertad, o sea, es el espacio reservado a su especialización como artista, justamente como artista marginado. Esta condición la conoció Hispanoamérica —y muy parcialmente Colombia— en la época del Modernismo, cuya figura Rubén Darío acusa todas sus consecuencias más radicales, vale decir, en él se revelan y de él derivan los fundamentos de una nueva literatura hispanoamericana que, ante todo, tenía que luchar contra la herencia española. Por las temáticas abordadas —el marginamiento del artista—, por el "estilo peligroso", por la conciencia de su papel en la sociedad, por las prácticas —bohemias y tertulias— y por la conciencia sobre todo de las relaciones turbias entre sociedad burguesa y arte es Rubén Darío, para Gutiérrez Girardot, la base y sustento de la

literatura Modernista y en realidad de los autores que supieron sacar provecho de ella, en primer lugar, Borges.

Estas brevísimas consideraciones son una indicación sumaria, y quizá menos que sumaria, de los conceptos fundamentales y el horizonte crítico de Gutiérrez Girardot. Su obra es una obra abierta, conciencia de la tarea del pensamiento como ensayista, desde Montaigne (finales del siglo XVI), Lessing (mediados del siglo XVIII), Nietzsche o Borges (siglos XIX y XX), como "conciencia libremente oscilante". Esta conciencia es la fuente de su densa y compleja argumentación; ella no es un simple y rutinario proceso de juzgar textos, sino de explicarlos, de contradecirlos, de iluminarlos, de ver el revés y los entretelones; en suma, del arte de "leer entre líneas" como aprendió Gutiérrez Girardot de Nietzsche. Ese leer entre líneas significa, ante todo, dejarse sorprender, dejar que sea el texto y no el pretexto el que hable, porque el texto como fuente y fundamento de la crítica literaria es sus posibilidades de contexto, sus raíces culturales, su entorno social, sus lecturas y su forma de asimilación de las lecturas, sus más o menos claros fundamentos y dominio de la artesanía literaria, es decir, su hábil y dotado método de combinar los materiales con que se nutre el acto de la creación literaria. El primero, es por supuesto, la lengua y su tradición; la lengua y sus rupturas con la tradición y su recreación.

La oscilación de la literatura colombiana entre la inercia y sus pocos ejemplos de renovación, es el sustrato último de estos ensayos de Gutiérrez Girardot. Ellos se comprenden como parte de un conjunto más grande que la valida y la pone en cuestión, a saber, el conjunto de la literatura de lengua española. A partir del Modernismo entendido como una fuerza espiritual que renovó la lengua español, porque luchó contra sus presupuestos tradicionales, contra la estrecha y esquina atadura barroca, se posibilita esa renovación de las letras colombianas —en los representantes más destacados— o las sucesivas renovaciones con las sucesivas y concomitantes reacciones. Este vaivén, este forzoso avanzar y

retroceder y tender al estancamiento complaciente, domina la intención de Gutiérrez Girardot: ser consciente de este proceso, forzar a su comprensión como parte indisoluble del proceso de creación e interpretación. Interpretar es crear, es decir, cumplir con el postulado crítico que es a su vez el postulado de todo hombre de letras, para estar a la altura de su modernidad literaria y participar en sus características: ser el crítico literario *poeta doctus*.

El sustrato hispánico, como fuerza dominante de nuestros modos de pensar, escribir, de nuestros hábitos sociales e intelectuales, encuentra en los ensayos de Gutiérrez Girardot una interpretación firme y sólida. Su obra crítica renueva y supera los límites de la cultura crítica colombiana que se forjaron en el siglo XX —Sanín Cano, Rafael Maya, Hernando Téllez o Ernesto Volkening— y se proyecta con una fuerza inesperada sobre las nuevas generaciones. ¿Qué dice Rafael Gutiérrez Girardot a las nuevas generaciones? La pregunta no tiene una respuesta satisfactoria por el momento, es decir, es una pregunta retórica, mientras que no haya una reacción suficientemente visible que ponga en tela de juicio el valor sustancial de su contribución. Pero esta reacción está condicionada a la lectura y a la recepción, vale decir, al debate abierto sobre el presupuesto de una lectura integral de su obra. Esta lectura todavía está lejos de poder ser satisfactoria, por lo demás, porque el material inédito es considerable y mientras no se publique no se permite llegar a un juicio decisivo sobre su obra crítica. Todos estos condicionantes, y hasta talanqueras, no inhiben, con todo, suficientemente, a adelantar tareas de divulgación y de recepción, de "provocación" e "insistencias". Estos dos tomos de *Ensayos sobre literatura colombiana* se pueden pensar como un primer paso a la renovación de la figura de Gutiérrez Girardot para sus lectores y un desafío abierto para sus futuros lectores.

El ensayo fue la forma expresiva por excelencia de Gutiérrez Girardot. El ensayo no es una expresión de incapacidad del sistema, como se dice vulgarmente. Es más bien la comprobación de que el

sistema ya no cabe en el pensamiento occidental, por lo menos desde la crítica al escolasticismo tardo-medieval de Montaigne, o la crítica al enciclopedismo ilustrado de Herder o la crítica al positivismo decimonónico de Nietzsche, para mencionar tres momentos determinantes del espíritu anti-sistemático de la modernidad. Esta tradición la recupera, en forma radical para la lengua española, el "ensayista" Borges. Es en esa tradición que el ensayo se presenta como una forma del "escepticismo esencial" teológico o filosófico; una nueva exigencia a la fantasía para desrealizar y reconstruir la realidad de un nuevo lenguaje, como probabilidad y conjetura, "como método experimental del pensamiento"[1]. Las implicaciones de este postulado estético, que también es científico académico, son múltiples. Las formas que toman cuerpo expreso bajo este postulado de "escepticismo esencial", que implica la movilidad, la distancia, la ironía, la carencia de misoneísmos, los puede poner a prueba el lector en estos ensayos sobre la literatura colombiana que son experimento, combinación, perspectiva de algo nuevo, del porvenir, que son utopía en un sentido amplio y generoso de la palabra. El ensayo es por tanto conciencia de un ejercicio de la inteligencia sin la pretensión dogmática doctoral, estérilmente academicista, ampulosa y engolada de la tradición española y sus administradores universitarios, que confunden volumen con calidad y pensar con base de datos y abigarrada bibliografía multilingüe. La concisión expresiva, la síntesis exigente, la insinuación creativa son otra manera de hablar de un estilo que es abierto a la reflexión y a la intuición.

Con el arte del ensayo como programa del pensar se significa también la posición social del intelectual en la sociedad moderna. Él ya no es, como es en las sociedades premodernas o que insisten en anclarse en la tradición vacía histórica (como la colombiana), un sumo sacerdote del saber. La untuosa gravedad mortal de la vida

---

1 Gutiérrez Girardot, Rafael. *Horas de estudio*. Colcultura. Bogotá, 1976. p. 55.

académica, de la iglesia, de las universidades, de las cancillerías, y de las demás instituciones que secuestran el sentido de la verdad por medio de la palabra, pomposa y esotérica, cede o es desplazada críticamente por esta práctica de la cultura como bien mostrenco. Por eso el ensayo es pedagogía, propósito liberador y democracia. La "marginalidad" del intelectual, que oscila en el caso de Gutiérrez Girardot entre el instinto estético de una tradición literaria que remite al Modernismo y las exigencias conceptuales de las ciencias modernas, se extravierte en este ejercicio de inusual exigencia y libertad. La inteligencia libremente oscilante, la inasibilidad, por así llamarla, de su figura, su carácter móvil, como caja de sorpresas, como el juego del juego de muñecas que contiene otra muñeca de conceptos, es la invitación del intelectual de vocación por discutir y denunciar el poder y sus excesos (su autoritarismo inherente). Este carácter es necesariamente polémico; es político, en el sentido de la negación del poder estatal y social, de la sociedad burguesa industrial y de la maquinaria burocrática que la secunda. La conciencia de esta tarea del intelectual y su fusión social difusa corresponden a una manera de traducir esta experiencia política subjetiva de la libertad en libertad expresiva ensayística. La crítica literaria resalta su simpatía con la revolución, el dandismo, la inteligencia elegante y el desafío proto-anarquista. Ella puede encontrar sus *alter ego* en Saint-Just, en Bolívar, en el Ché.

Gutiérrez Girardot es un acabado ejemplo del arte de la crítica literaria. Las nuevas generaciones tienen el deber de conocerlo y confrontarlo. Para conocerlo, es necesario decirlo, primero hay que leerlo en conjunto y leerlo sobre todo con los ojos abiertos, con la actitud de que su obra crítica es un todo y que ella se ilumina en la tarea exigente y también necesaria de abordarla con desprevención, alegría y respeto. Esto es necesario agregarlo, lastimosamente, por la antipatía que despierta en muchos su recia y franca personalidad y sus recias y francas páginas. En su caso, no se puede decir que sus "enemigos" lo enaltezcan. Ninguno que, sepa, ha tenido, de lejos,

su estatura intelectual. De su estilo entonces cabe apenas agregar que es "peligroso", que "se niega a todo idilio", a toda concesión. Esta alta lección moral es de sumo provecho para el presente. Para la literatura colombiana y para sus jóvenes escritores tan comúnmente desperdiciados por las depravadas prácticas grupales, generacionales y, sobre todo, por la tentación de triunfos fáciles, de consagraciones dudosas, de éxitos de venta que poco o nada tienen que ver con la gran literatura. Es decir, de gloria o fama o reconocimiento y dinero mal habidos. La lectura de Gutiérrez Girardot es, a este respecto, una impresionante lección de seriedad académica, de honradez intelectual, de escepticismo administrado magistralmente.

Juan Guillermo Gómez García
José Hernán Castilla

Criterio de esta edición y agradecimientos

La pretensión de estos dos volúmenes es la de restaurar, depurar y preservar, hasta donde fue posible, los escritos de Rafael Gutiérrez Girardot sobre literatura colombiana. Esta tarea de naturaleza filológica fue posible por la existencia de una buena parte de ellos en el Archivo de Gutiérrez Girardot en la Hemeroteca de la Universidad Nacional de Colombia, que fue remitido por su hija, la Dra. Bettina Gutiérrez Girardot, en conjunto con la sección de la biblioteca en lengua alemana en 2009 y que estuvo a disposición de los editores hasta finales de año pasado. La tarea fue ardua, porque ella implicaba el necesario cotejo entre estos manuscritos tipográficos y los textos publicados. No todos los ensayos publicados en estos dos volúmenes provienen directamente del material de Archivo, pero cuando estos existen, se procedió a privilegiar la versión original e introducir las variables de los editores, solo si estas se consideran un mejoramiento del texto original. Fue particularmente dispendiosa la fijación final del texto que abre esta selección, a saber, "La literatura colombiana del siglo XX", uno de los ensayos de crítica literaria más difundidos en Colombia desde su publicación en el Tomo III del *Manual de Historia de Colombia*, dirigido por el historiador Jaime Jaramillo Uribe. El texto preparado para esta edición se puede considerar una verdadera restauración o, mejor, una versión considerablemente diferente, por los numerosos cambios de palabras y, sobre todo, por la introducción de pasajes enteros omitidos en la edición existente. Hay pues sustanciales transformaciones entre la versión del Archivo y la publicada y difundida ampliamente. Estos cambios alteran y transforman en un sentido más fiel el pensamiento crítico de Rafael Gutiérrez Girardot. Esta versión aquí presentada se basa, no obstante, en un texto no completo, es decir, en un texto de sólo 81 folios

conservados, mientras a puño y letra del mismo Rafael Gutiérrez comprende 98. Esto obligó a los editores a contraer su versión con las páginas disponibles y completarlas con las publicadas por Jaramillo Uribe y el poeta bogotano Juan Gustavo Cobo Borda, hace ya casi treinta años.

No se conservan desafortunadamente entre los originales tipografiados de "Literatura colombiana del siglo XX", los acápites I "Cultura de viñeta", III. "La historia universal desde la Sabana de Bogotá", por lo que una versión definitiva del texto sobre este manuscrito se podrá realizar si aparecen estos textos en futuras investigaciones. En otras palabras, se puede considerar que de las noventa y ocho páginas escritas solo se conservan ochenta y una.

La supresión o simples mutilaciones de citas y pasajes claves del texto originalmente escrito por los "editores bogotanos" pueden calificarse de alteraciones —autorizadas o no— del texto original. Por fortuna la existencia del texto permite ofrecer la presente versión, más afín al espíritu de Gutiérrez Girardot. Saltan a la vista los siguientes pasajes suprimidos por los editores del *Manual de Historia de Colombia*, entre otros: los comentarios sobre la bohemia colombiana que aporta referencias bibliográficas fundamentales, como las de Wilson Martins; la cita de Luis María Mora en que critica el *humanismo* de Valencia; las reflexiones sociológicas que completan el cuadro ofrecido a la novelística de Arturo Suárez (sobre la literatura edificante trivial-católica de Thiamer Tooth, por ejemplo); la referencia irónica de Jorge Zalamea Borda en que denuesta a Fernando González como curiosa mezcla de Nietzsche y Samuel Smiles; ciertos pasajes complementarios sobre José E. Rivera; la supresión de las alusiones de "Los Leopardos" en el contexto de "Los Nuevos"; la supresión del fragmento de "Pequeña balada riente de los sapos en las charcas" de León de Greiff; la elusión de las afirmaciones de la oportunidad de aprovechar Sanín Cano su estadía en Londres y Buenos Aires, de asimilar el ambiente cosmopolita y contrastarlo con sus lecturas, y sobre todo, las notas

sobre la recepción de Nietzsche en Londres y las relaciones entre Sanín Cano y Henríquez Ureña (son tres cuartillas, al menos). También se suprimió el juicio a Olaya Herrera. Hay una diferencia entre decir: “Los impulsos de Sanín Cano sucumbieron en manos de su heredero prematuro: Germán Arciniegas”, como queda en el manuscrito de Gutiérrez Girardot, y: “Algo de los impulsos de Sanín Cano animó la obra de Germán Arciniegas”, como fue publicado por el *Manual*. Hay una diferencia en publicar sobre Luis Carlos López: “Como Ciro Mendía fue un poeta menor” a, como escribió originalmente Gutiérrez Girardot: “En tono menor del que había dado a conocer León de Greiff, Luis Carlos López [...]”. Hay anotaciones sobre el valor sociológico de la novelística de Osorio Lizarazo y observaciones complementarias de las contradicciones de Juan Lozano y Lozano que consideramos deben preservarse. De no menos importancia es la supresión del juicio crítico sobre el *Nuevo príncipe* de Caballero Calderón o las observaciones esenciales de la traducción de Zalamea de Saint-John Perse para construir Zalamea sus relatos anti-gubernamentales. Hemos llegado a suponer, en consideración de las múltiples diferencias entre los dos textos, que Gutiérrez Girardot envió otro texto al poeta y editor Juan Gustavo Cobo Borda, y conservó para sí una versión preliminar. Mientras venga el tiempo de confirmar lo uno o lo otro, rescatamos este texto de Gutiérrez Girardot, por la fuerza y el valor que contiene para la crítica literaria colombiana.

El trabajo de edición ha cotejado o tratado de corroborar las citas de Gutiérrez Girardot y, en caso de ciertas inconsistencias, las hemos corregido conforme las versiones más autorizadas filológicamente. Igualmente hemos proporcionado al lector joven, especialmente al estudiante universitario, unas referencias a pie de página que consideramos necesarias para su mejor comprensión del texto. En los casos indicados hemos cotejado, de igual manera, los originales del Archivo con las ediciones realizadas y hemos tratado de verter el texto en su forma original, cuando ello era indispensable

o deseable. Gracias a la existencia del Archivo publicamos por primera vez los textos "Jorge Isaacs. Brevísima Semblanza", "Jorge Isaacs y la literatura judía latinoamericana", "Tomás Carrasquilla y la narrativa realista hispanoamericana", "La imagen de Colombia en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez" y "Crítica a las élites en *Los felinos del canciller* de Moreno Durán". Tres de estos cinco textos inéditos fueron vertidos al español de su original redactado en alemán por Gutiérrez Girardot.

Estos dos volúmenes, intitulados *Ensayos sobre literatura colombiana. Narrativa y Lírica* de Rafael Gutiérrez Girardot, son el resultado de un trabajo colectivo del grupo de investigación "Estudios de Literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana", inscrito en el CIEC de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Gracias al trabajo en equipo durante los últimos años y de los proyectos realizados por sus miembros, se ha contemplado, entre sus objetivos más anhelados, la publicación de la obra crítica de Gutiérrez Girardot. Estos dos volúmenes pueden comprenderse como el primer paso concreto en el proyecto de largo aliento.

La bibliografía anotada al final del volumen no es exhaustiva, sino más bien representativa de los juicios y perspectivas teóricas de Gutiérrez Girardot.

Agradecemos ante todo a la Sra. Marliese Gutiérrez Girardot y a la Dra. Bettina Gutiérrez Girardot la generosa autorización de la publicación de estos dos volúmenes. Ellas han manifestado un interés y una confianza francos en el equipo editorial que resulta no sólo indispensable sino que es estimulante y nos llena de compromisos y obligaciones inexpresables. Agradecemos a la Hemeroteca de la Universidad Nacional (Bogotá), por habernos permitido acceder al Archivo personal de Rafael Gutiérrez Girardot y así poder cotejar documentación —textos críticos y cartas— fundamentales para esta edición. Igualmente agradecemos a la Facultad de Comunicaciones por haber apoyado

académicamente a sus profesores y financieramente al equipo de estudiantes que colaboraron tan valiosamente en los trabajos de levantamiento de textos, confrontación de materiales, corrección de pruebas, anotaciones a la edición, entre los principales. A parte de los estudiantes que hicieron parte del equipo editorial, deseamos agradecer y reconocer a aquellos estudiantes que en este año y medio han participado en el curso de edición impartido por los profesores-editores: ellos son Carlos Alberto Areiza, Mónica Ruiz, Catalina Garcés, Javier López, Luis Fernando Sierra, Catalina Posada y Laura Quintero; Víctor Giraldo Úsuga, David Andrés Saldarriaga, Liliana Echeverri, María Victoria Echeverri, Martha Lucía Quiñones, Estaban González, Carlos Mario Aguirre, Jesús E. Domínguez, Natalia Arias, Manuel Felipe Álvarez, David Betancourt, Fabio Zapata, Olmer R. Cordero, Laura Ma. Rodríguez.

Finalmente, agradecemos, como equipo académico y editorial, a la Universidad Autónoma Latinoamericana y a su Fondo Editorial UNAULA, por entender el valor singular de su publicación en nuestro medio. A su Rectoría, y a quienes así lo entienden con generosidad, hacemos un reconocimiento público por su interés, inteligencia y entrega.

Primera parte

La literatura colombiana en el siglo xx

La literatura colombiana en el siglo XX[2]

I. Cultura de viñeta[3]

La literatura colombiana del siglo XX se inicia bajo la sombra de Guillermo Valencia. La paradójica figura del maestro de Popayán encarnaba los ideales humanísticos del reducido estrato gobernante del país, que aunque había sido culpable de la guerra más destructora de fines del siglo pasado (la Guerra de los Mil Días)[4], consideraba legítimo el nombre que había dado a su ciudad

---

2 Este texto es el resultado de una "fusión" o reelaboración realizada como "compromiso" entre el manuscrito taquigráfico que reposa en el Archivo de la Universidad Nacional y el ensayo publicado en el Tomo III del *Manual de Historia de Colombia* (1983). Las variaciones son considerables, las diferencias entre uno y otro saltan a la vista, los agregados introducidos múltiples: todo ello obliga a concluir que se trata de *otro* texto. [N. de E.].

3 La elaboración de este capítulo no hubiera sido posible sin el generoso apoyo de Juan Gustavo Cobo Borda, quien me facilitó prontamente todos los materiales necesarios para documentarlo. Para quien, como yo, está habituado a los servicios de las bibliotecas europeas y norteamericanas, algo laberínticas e incompletas pese a sus aparatos, es un placer reconocer que la Biblioteca Nacional de Colombia, bajo la dirección de doña Pilar Moreno de Ángel, es más eficaz que muchas otras bibliotecas técnicamente mejor dotadas.
Para la parte dedicada a Guillermo Valencia se utilizó la edición de la Editorial Aguilar, *Obras poéticas completas*, Madrid, 2ª Ed./55. Como la edición está llena de erratas, los poemas que se mencionan fueron consultados en diversas antologías, no teniendo a mano las primeras ediciones. Las referencias bibliográficas de las obras editadas por el Instituto Colombiano de Cultura se hacen con las siguientes siglas: ICC= Instituto Colombiano de Cultura. BBC= Biblioteca Básica Colombiana. CAN= Colección de Autores Nacionales.

4 La llamada Guerra de los Mil Días (1899-1902) se libró entre el gobierno ultra-conservador de la Regeneración y el sector belicista del partido liberal. Las causas de la guerra se atribuyen a la inconformidad por parte de los liberales, encabezados por el general Rafael Uribe Uribe, ante la restricción de las libertades públicas, la carencia de representación de estos dinámicos sectores (eran exportadores de café y comerciantes) en el gobierno y la política

capital el polígrafo español Marcelino Menéndez y Pelayo, entre otros: Atenas Suramericana. Pese a que el curso de la guerra y el estado ruinoso en que ésta dejó al país, pusieron de manifiesto la fragilidad del nombre, Guillermo Valencia, recibido como genio prematuro por el Parlamento y declarado "figura nacional", fue convertido en testimonio monumental de que el *humanismo* seguía presidiendo la vida nacional por encima de los acontecimientos, "más allá del bien y del mal".

De esta múltiple ficción se nutre la obra de Guillermo Valencia. Múltiple, porque el cultivo del latín y de la gramática española y la devoción que Menéndez y Pelayo profesó a Miguel Antonio Caro no justificaba que a esos ejercicios se les diera el nombre de *humanismo*; porque la obra que legó a Colombia ese *humanismo* fue filológicamente tan precaria y socialmente tan ineficaz, que asociarla a una de las formas históricas del Humanismo equivalía a un acto de desmesura provinciana; y porque Guillermo Valencia, en fin, daba muestra de un conocimiento de las humanidades para cuya adquisición bastaban las crestomatías latinas que solían utilizarse en algunos seminarios eclesiásticos y uno que otro manual de mitología e historia antiguas. La ficción se fundaba, además, en una peculiar equiparación de humanismo y conservatismo que provenía, no solamente en Colombia, del conflicto hispano entre ciencia moderna y universidad medievalizante, es decir, entre las suscitaciones de la Ilustración y la pertinacia tradicionalista de la ortodoxia eclesiástica. Mientras en Europa los dos grandes movimientos humanistas, el del Renacimiento italiano y el llamado Neohumanismo alemán, habían abierto las puertas a una

---

económica que imponía el curso forzoso del papel moneda. La guerra degeneró en un conflicto bélico crónico, en una ruina del Estado y en la destrucción de vías y comunicaciones. La pérdida de Panamá es consecuencia directa de este desastre nacional. El estudio más detallado de esta guerra lo ofrece *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910. La Guerra de los Mil días: sus antecedentes y consecuencias* de Charles Bergquist, FAES. Medellín, 1981. [N. de E.].

consideración "humana" —en contraposición a la teológica— del mundo y creado los presupuestos del mundo moderno, en España y sus colonias no solamente se sofocó violentamente cualquier intento de participar en esas corrientes, sino que se dio signo contrario a lo que en ellas podía considerarse como *humanismo*: el cultivo del latín, y, consiguientemente, la conservación de la estructura universitaria medieval y la dignificación imperativa de la lengua oficial de la Iglesia. Neutralizado en su dimensión renovadora, el humanismo fue rebajado a simple lenguaje de la monótona legislación eclesiástica o a ejercicio escolar en seminarios, sin altura científica alguna.

La Reforma Universitaria de Córdoba (1918)[5] combatió la terca supervivencia de este *humanismo* de sacristía y escuela. Pero cuando Guillermo Valencia inició su vuelo de cóndor *humanista*, en Colombia no se habían percibido las críticas que en Argentina habían precedido desde el último cuarto del siglo pasado a la Reforma Universitaria, y es probable que de haber tenido conocimiento de ellas, Valencia las hubiera pasado por alto. Consagrado como genio ¿podría haber algo que efectivamente lo afectara y pusiera en duda el papel del monarca que le había adjudicado la minoría gobernante de Colombia?

Aunque se dijo que Valencia "quizás no es, ni había sido el intérprete de su pueblo, como no lo ha sido, ni lo es ninguno de los grandes arquitectos y mejores obreros líricos de nuestro siglo"[6], lo cierto es que su poesía cabe ser considerada como una

---

5 La Reforma de Córdoba fue un movimiento estudiantil impulsado por amplios sectores medios a favor de la renovación de las directivas, el profesorado y el pensum de las universidades. Tuvo un gran impacto continental, muy particularmente en Argentina, Perú, México. De este movimiento surge la Extensión universitaria, como expresión de la responsabilidad social de la Universidad en América Latina. La misma UNAULA, de Medellín, es hija espiritual de ese movimiento. [N. de E.].

6 José Mejía y Mejía, cit., en Gloria Serpa de Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza*, Serie "La Granada Entreabierta", 21, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978. Pág. 126.

interpretación de "su pueblo", si pueblo no se entiende en el sentido moderno que comenzó a adquirir con la Independencia sino en el sentido genitivo que este tiene en una sociedad señorial y en un país de tercos hábitos monárquicos como Colombia.

A la múltiple ficción del *humanismo* colombiano y del de Valencia se agrega la de que la realidad social de Colombia en el siglo pasado y a comienzos del presente, que no había sufrido aún profundamente los efectos de la modernización y de la incorporación del país al sistema capitalista, fue identificada con el régimen señorial, que a su vez se consideraba como la cifra de la nación. No porque Valencia fuera *modernista* —lo fue solo superficialmente—, es decir, poeta que tiene como principio el de aislarse en la "torre de marfil", renunció él a ocuparse de alguna manera con los acontecimientos históricos de América, justamente a comienzos del siglo, como lo hicieron Rubén Darío, Rodó y Lugones, entre otros de sus putativos compañeros de tendencia estética. Valencia no lo hizo, porque la sociedad señorial colombiana se negaba a reconocer que tanto dentro del país como en todo el mundo, desde la Revolución francesa, los *valores* que para su legitimación invocaba el régimen señorial mantenido por la "alta sociedad", habían sucumbido bajo la simple marcha de la historia. En su *retiro* de Popayán, Valencia subrayó la voluntad antihistórica de la República conservadora que lo aclamaba, y consagró la noción de que Estado, Sociedad y Nación, tres fenómenos específicamente modernos, encontraban su plena realización en la "sociedad señorial" y su más clara expresión en el *humanismo*.

Semejante discrepancia entre la realidad histórica y la sociedad colombiana del régimen señorial fue posible gracias a las ficciones. Y tales ficciones solo podían sostenerse e imponerse mediante un sistema de artificios que se fundaban en la creencia de que con la posibilidad de demostrar los talentos oratorios en un Parlamento ya se cumplía el postulado de la representación democrática.

Estas condiciones acuñaron la obra de Guillermo Valencia, que no solo *interpretó* el régimen señorial sino que contribuyó esencialmente a justificarlo. La poesía de Guillermo Valencia no es fría porque prefiere la idea al sentimiento, como suele decirse con una falsa contraposición, sino porque es artificial. El nombre de *artífice* que se ha dado al bardo corresponde al carácter de su poesía bajo la condición de que a la palabra se le devuelva su significación originaria y neutral de "persona que ejecuta un arte bello". En este sentido, y sin ninguna intención metafórica, puede decirse que Valencia fue el joyero de la sociedad señorial colombiana, no solamente porque con su poesía satisfizo los menesteres ornamentales de dicha sociedad, sino porque supo utilizar en la elaboración de sus versos los motivos que adornaban la *cultura* —usada la palabra en sentido antropológico— de esa sociedad. De esa *cultura*, aparentemente exquisita y refinada, dan testimonio diverso, a falta de trabajos histórico-culturales que la documenten y describan, obras como las de Cordovez Moure o las de viajeros extranjeros como Miguel Cané y Pierre D'Espagnat[7], entre otros, y en forma sublimada, la novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*. Sus más llamativos motivos, que son a la vez ideales de vida, se encuentran recogidos en la poesía de Valencia. Un análisis detallado de "Leyendo a Silva" mostraría uno de los dos elementos principales de esta *cultura* señorial: su peculiar hedonismo. En las primeras estrofas del citado poema se alude a una mujer que "vestía traje suelto de *recamado biso*/ en *voluptuosos pliegues* de un color indeciso,/ y en el *diván tendida*, *de rojo terciopelo*,/ sus manos, como vivas parásitas de hielo,/sostenían un libro de *corte fino y largo*", es decir, a una mujer que parece seductora y es una exquisita lectora. Descrita con elementos tópicos modernistas, la voluptuosidad

7 Comp. José Mª. Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*, Madrid, Edit. Aguilar, 1962 y Antonio Gómez Restrepo, *Bogotá*, Edit. Colombia, 1926, las referencias a Miguel Cané y D'Espagnat. pp. 115 y ss.

tímidamente insinuada en estas líneas va entremezclándose con rasgos de castidad segura, muy rara vez ambigua, y con las referencias a figuras tópicas de la tradición literaria (Ofelia, Cleopatra), que neutralizan la sugerencia de las primeras estrofas y dan a todo el poema el carácter de reproducción de una *viñeta*. Dibujada con trozos de procedencia cosmopolita, la *viñeta* no pierde por eso su carácter de *reproducción*; antes por el contrario, la neutralización provinciana del cosmopolitismo lo hace más patente. A la *viñeta* se agrega siempre el rasgo castizo y *ancestral*: "se veía allí la espada/ con un león por puño y contera labrada".

El hedonismo, que caracteriza a la Modernidad y al que corresponde el Modernismo de Darío, constituye aquí sólo un barniz de la "cultura señorial", que, pese a su superficialidad y subalternidad, se convirtió en Colombia en un signo de aristocracia y de superioridad social. En esta cultura señorial y de *viñeta* se dio a la mediocridad el valor de grandeza, y al sustituto torpe de la cultura originaria se lo consideró como creación superior a su modelo. El juicio generalizado sobre las traducciones de Valencia, esto es, que son superiores al original, solo puede concebirse en esta cultura de *viñeta*, y solo en esta sociedad señorial es posible, porque dicho juicio se funda en una estética que, en contra de lo que parece, no es una estética de la evasión sino una estética de la dominación, es decir, una estética que al considerar la *viñeta* y sus supuestos como un valor superior social, legitima la dominación.

Por eso, los cánones propiamente estéticos se desvirtúan, pierden su relativa objetividad y su referencia al sistema estético-literario de la Modernidad, y consagran como bello, lo que corresponde a la *viñeta* y al gusto de la clase señorial. La poesía de Valencia no es fría porque prefiere moverse en el mundo de las ideas o porque denote la huella del Parnaso. Predominancia intelectual y parnasianismo son simplemente una máscara, una peculiar inversión del *pour épater le bourgeois* de los modernistas bohemios finiseculares, con la que el pequeño burgués payanejo

disfrazado de "señor feudal" intimida a la sociedad en beneficio de la clase señorial; máscara tras la que se oculta la trivialidad de la cultura de *viñeta*.

Dos estratos constituyen el mundo poético de Guillermo Valencia: el *culto* de los manuales escolares, las crestomatías y las divulgaciones de mitología e historias antiguas —que no es comparable siquiera a la "semicultura" que Adorno atribuye a la pequeña burguesía europea—[8] y el del lugar común, es decir, el de lo trillado o trivial. Del primero son ejemplo no solamente las menciones de figuras del mundo Antiguo (Adonis, Afrodita, Cleopatra), sino también las "interpretaciones sintéticas" de grandes figuras de la literatura universal (Ofelia, Don Quijote). De lo trillado son ejemplos sus metáforas y la adjetivación, entre otras, por no hablar de las rimas. Así, en uno de sus más difundidos sonetos ("Homero") dice de la cabeza del personaje: "Es un invierno tu cabeza". Y en otros poemas se encuentran atrevimientos como "áspera cadena", "férvidos corceles", "coronado auriga", "broncíneas trompas", "candente arena", por solo citar unos ejemplos. Los dos estratos se complementan: el estrato *culto* es tan trivial como el metafórico. La mención de don Quijote, por ejemplo, va acompañada fatalmente de los "ideales" y del castizo "rocín", así como la de Alonso Quijano arrastra a los "molinos de viento", al "bachiller", al "cura" y los castizos "batanes".

La "estética de la dominación", de la que se sirvió por conducto de Valencia la clase señorial reinante para legitimar culturalmente su posición —ya que de otra manera la única legitimación que le quedó fue la *épica* de la violencia que, concebida como *guerra* adquiere la dignidad de "guerra civil", una designación eufemística—, no es otra cosa, al cabo, que la trivialización de la cultura. Como tal ha de

---

8 El filósofo y sociólogo alemán Theodor Adorno sostiene en su *Theorie der Halbbildung* (1959) una crítica a la semi-cultura de los sectores arribistas de la pequeña burguesía y subraya polémicamente sus falsas pretenciones y simulación cursi por adquirir o portar valores culturales superiores.

entenderse el poema "Anarkos". Leído ante un reducido círculo en el Teatro Colón en 1897, en una velada de beneficencia, dos años antes de que se iniciara la Guerra de los Mil Días, y que inauguró el reinado literario de Valencia, el famoso poema no es otra cosa que un resumen versificado de las "ideas sociales" de León XIII[9]. Si en el horizonte de las ideas y de los movimientos sociales de la Europa en veloz proceso de industrialización y después del *Manifiesto* de Marx y Engels, las "ideas sociales" del pontífice eran ya una trivialidad piadosa ¿qué otra cosa podía ser el resumen versificado de estas ideas sino una nueva trivialización de lo trivial, pese a que su "intención social" puede interpretarse como la respuesta del genio prematuro de Valencia a los conflictos sociales que se habían manifestado ya en los albores de la segunda mitad del siglo y que, escondidos y sofocados por la lucha de los *partidos*, las discusiones constitucionales y las rivalidades complejas dentro de la clase señorial, volvían a expresarse una vez más en la época que precedió a la Guerra de los Mil Días?

El signo bajo el cual se inició la literatura colombiana en el siglo XX fue el de la simulación. En la *viñeta* que dibujó Valencia y que veneraron sus admiradores aparece el maestro con rasgos realmente inverosímiles: los de Goethe y los de Nietzsche, con los rasgos que inventó la leyenda provinciana de Guillermo Valencia, y que nada tienen que ver con las figuras históricas. Simuló ser como el de Weimar[10], pero no llegó a ser siquiera una sombra difuminada del Olímpico. Su influencia, sin embargo, fue considerable, y su culto parece no tener fin.

---

9 La encíclica *Rerum Novarum* de León XIII sobre la situación de los obreros, se publica en 1891. Inaugura lo que se conoce como "Doctrina social de la Iglesia" y pretende contrarrestar el dogmatismo teológico de Pío IX. [N. de E.].

10 Goethe, tras escribir su novela *Las penalidades del joven Werther* (1774), se refugió, con muy breves intervalos, desde 1776 a su muerte en 1832, en el principado de Weimar. Su actitud principesca y su soberano dominio cultural de su época se distingue en alemán con el concepto *Goethezeit*. [N. de E.].

II. Bohemia de cachacos

No contrastó con la cultura de *viñeta*, sino la enriqueció en un aspecto de la vida literaria La Gruta Simbólica, cuyo "nacimiento" fue una de las alegres consecuencias de la Guerra de los Mil Días, según el testimonio de Luis María Mora: "La violencia de los *históricos*… había hecho de la vida bogotana una larga pesadilla, con su ruido constante de esposas en las cárceles, con la arrogancia de los esbirros en las calles. Ni diversiones ni teatros había, y aun las relaciones sociales habían relajado mucho a causa de la división de los colombianos entre dos bandos que se debatían con singular arrojo… Una noche, cuya fecha nadie podría recordar con precisión… unos cuantos caballeros que andaban sin salvoconducto, al tropezar con la ronda y para evitar la sanción, dijeron que iban en busca de un médico para un enfermo grave. Acompañados por la ronda llegaron a la casa de Rafael Espinosa Guzmán (Reg), quien hizo entrar a los caballeros. Había necesidad de emplear lo mejor que se pudiese las horas que tardaban hasta el amanecer, y preparamos una alegre tenida. A favor del delicioso vino con que nos regaló el amable dueño de la casa, recitamos versos, improvisamos un satírico sainete político, cantamos, reímos y olvidamos nuestra pasada cuita con la ronda. Resolvió entonces Reg que hiciéramos nuevas y frecuentes reuniones en su casa, y así, ni una coma más ni una menos, fue como quedó desde esa noche fundada La Gruta Simbólica"[11]. Entre los contertulios fundadores se hallaban Carlos Tamayo, Julio Flórez, Julio de Francisco, Ignacio Posse Amaya, Miguel A. Peñarredonda, Rudesindo Gómez, Luis María Mora y Rafael Espinosa Guzmán. Fundada en 1902, la Gruta conoció en sus tertulias a muchos de los más célebres

---

11 Luis María Mora, *Croniquillas de mi ciudad*, Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1972. pp. 243-245. Los históricos son un sector de los conservadores, predominantemente antioqueños (Marceliano Vélez a la cabeza), que se oponen al régimen nacionalista de Caro, y comparten intereses con los liberales. [N. de E.].

escritores de la época: Aquilino Villegas, Daniel Arias Argáez, Diego Uribe, Max Grillo, Víctor M. Londoño, Clímaco Soto Borda, Federico Rivas Frade, Ricardo Sarmiento (Delio Seravile), Alfredo Gómez Jaime, Manuel María Mallarino, entre muchos más cuyos méritos no ha pasado por alto la posteridad.

A pesar de la causa frívola y de la ocasión trivial que dieron nacimiento a la Gruta, las producciones literarias de sus miembros, en especial de algunos como Julio Flórez, acuñaron, al lado de las de Guillermo Valencia, la literatura nacional de comienzos del presente siglo. Luis María Mora observó que la Gruta "nació […] entre un siglo moribundo y otro que nacía, como Jano, con una cara mirando al pasado y con la otra escrutando el porvenir"[12]. Desde el punto de vista estético, son muestras del carácter ambiguo del grupo las tendencias representadas por sus más memorables miembros: romanticismo rezagado (Julio Flórez, Diego Uribe, Clímaco Soto Borda), neoclasicismo (Luis María Mora), modernismo (Víctor M. Londoño, Max Grillo)[13] y mezclas indefinibles de clasicismo sentimental y modernismo valenciano (Alfredo Gómez Jaime). Sin embargo, la ambigüedad estética del grupo no proviene del hecho de que la Gruta surgió en un momento de transición, sino de su composición social. Todos sus miembros pertenecieron a la alta clase media bogotana (sustituto de la aristocracia, reducido estrato que en rigor solo existió muy limitadamente en la Colonia y que desapareció con la Independencia) y su bohemia no fue ni la expresión de la protesta contra la burguesía ni tuvo origen en la transformación de la sociedad que relegó al artista y al escritor a la marginalidad social. Los miembros de la Gruta celebraron su vida bohemia dentro de las normas sociales dominantes, y esta fue menos que un intento de *épater le bourgeois* el complemento

12 Luis María Mora, *Ob. cit.*, p. 243.

13 Comp. Carlos Arturo Caparroso, *Dos ciclos de lirismo colombiano*, Instituto Caro y Cuervo, Serie "Minor", VI, Bogotá, 1961. pp. 145 y ss.

ornamental de la clase señorial burguesa a la que pertenecían con el gesto inofensivamente amenazante del *enfant terrible*. Sin los presupuestos sociales que dieron origen a la vida bohemia en las sociedades modernas, la *bohemia* de la Gruta se limitó a ser una velada literaria en permanencia, en donde los hijos de la alta clase media bogotana daban testimonio de su cultura e ingenio.

El neoclasicismo de un Luis María Mora —que nada tiene que ver con el neoclasicismo peninsular de un Manuel Josef Quintana o con el de la "Silvas" de Andrés Bello— fue el único instrumento de que disponía este "Moratín" (como lo llamaba equívocamente)[14] para sobresalir en las tertulias de la Gruta, pero no constituía una tendencia estética definida. Julio Flórez, en cambio, quien no había sido educado en las aulas humanísticas del Colegio Mayor del Rosario y quien, a diferencia de Luis María Mora, no podía explicar los acontecimientos de la Guerra de los Mil Días mediante el recurso a Esquilo, se refugiaba en el "alma popular" que, a juzgar por su éxito, vibraba al compás de cualquier cuerda romántica. La heterogeneidad de las tendencias de la Gruta descansaba en la casualidad de los medios con los que cada cachaco participante en sus sesiones contribuía al juego de la bohemia y a su propio esplendor en él.

Como el *humanismo* de Valencia, la bohemia de los de la Gruta fue también de *viñeta*, aunque hubo contertulios como Clímaco Soto Borda y Enrique Álvarez Henao o Julio Flórez, cuyas biografías correspondieron parcial y aparentemente a las de los bohemios de tipo baudelairiano[15]. Pero en esas biografías

---

14 Se refiere a Leandro Fernández de Moratín (1760-1828), considerado el más destacado dramaturgo del neoclasicismo español, autor entre otras obras de *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*. Fue protegido por el favorito Manuel Godoy y, a la caída de éste, por el rey José Napoleón.

15 No se ha escrito un análisis amplio sobre el importante capítulo de la bohemia en la literatura colombiana, que no se limita a una época, sino que ha constituido la forma de iniciación de la carrera literaria y que no se identifica al consumo de alcohol y a la excentricidad del artista. Orientación sobre el tema general en

nada había de protesta antiburguesa y mucho, en cambio, de la secular pobreza hidalga que real o simuladamente padeció la alta clase media bogotana hasta el momento en que sus familiares o amigos, con conciencia de clase, como lo demuestra el caso de José Asunción Silva tras su ruina, la suavizaron en forma considerable desde el poder de la República, haciéndola partícipe del magro presupuesto nacional. Gracias a este clientelismo de tipo señorial, la República conservadora salvó a los más brillantes hijos de la alta clase media, cuando llegaba el caso, de compartir la pobreza del pueblo, que este soportaba con impuesta resignación cristiana. Para los campesinos y trabajadores especialmente, resignación cristiana significó una paradójicamente descontenta sumisión a la sociedad señorial, que mucho más tarde fue interpretada ontológicamente como innata "melancolía de la raza indígena"[16] (para la clase alta señorial, campesinos y trabajadores eran todos "indios"). Para los hijos de la alta clase media bogotana pobre que, como los contertulios de la Gruta, combatieron en la escaramuza literaria bajo la mirada rectora de Miguel Antonio Caro, tras el concepto de resignación cristiana se ocultaba una moral estrecha y sustancialmente hipócrita, contraria a la realidad social del país y

---

César Graña, *Modernity and its Discontents*, Nueva York, Harper Torchbooks, 1967, y Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Beitraege zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968, en los que se apoya el presente juicio sumario sobre la Gruta. Elementos bohemios se encuentran en Luis Tejada o, más tarde, en los nadaistas. Una comprensión de la continuación de la bohemia en la literatura colombiana del siglo XX, sin embargo, solo será posible cuando se disponga de trabajos semejantes al de Wilson Martins, *História da inteligencia brasileira,* São Paulo, 1996 (7 volúmenes). Mientras la historiografía literaria colombiana siga por los rutinarios caminos españoles que le indica un René Uribe Ferrer o se aferre al marxismo vulgar rezagado recientemente descubierto por uno que otro fervoroso pupilo de Eduardo Camacho Guizado, no cabría esperar de ella nada que explore esos contextos.

16 Armando Solano, *La melancolía de la raza indígena*, recogido en Jorge Eliécer Ruiz y J. Gustavo Cobo Borda (sel.) *Ensayistas colombianos del siglo XX*, ICC, BBC. Págs. 53 y ss.

a la vida misma, que parecía eterna no solamente porque el país y a la vida misma, pese a los cambios subterráneos que se operaban, parecía incapaz de transformación, sino porque desde la cátedra y el púlpito poderoso se proclamaba esa eternidad.

Estos sentimientos encontrados y confusos explican el éxito de que gozó la obra de Julio Flórez (1867-1923), quien en libros como *Horas* (1893), *Cardos y lirios* (1905; 1933), *Cesta de loto*s (1908), *Fronda lírica* (1908; 1922, con elogiosa carta-prólogo de Rufino José Cuervo), *Gotas de ajenjo* (s. f.) y *Oro y ébano* (póstuma, 1943), cultivó los temas de la tristeza, de la muerte, del amor y de la amada lejanos, de la mujer ingrata y engañosa, y cantó emocionadamente a la madre; y quien en alguno que otro soneto (como "La lágrima del diablo") intentó seguir por el camino de la "poesía mediática cosmo-teológica" de tipo valenciano. Los temas de su poesía fueron casi todos románticos. Su figura también, según el doctor Luis María Mora. Pero su romanticismo fue tan elemental como el *humanismo* de Valencia, y no fue este el que explica su popularidad. Julio Flórez fue un poeta hogareño en el sentido de que su talento natural para *componer* (como se llamaba con sublime y cursi eufemismo el escribir poesía); su figura mesuradamente excéntrica (precursora de los bellos a lo Rodolfo Valentino o a lo Jorge Negrete); su esnobismo parcial (que le *inspiró* versos involuntariamente quevedianos como "Algo se muere en mí todos los días; /la hora que se aleja me arrebata /del tiempo en la insonora catarata…" del popular soneto "Resurrecciones"); el embellecimiento de su lenguaje accesible a todos con vocablos cultos, pero suficientemente comprensibles a todos; y la temática de su poesía que expresaba una protesta resignada contra la moral reinante, sin acercarse nunca al límite de un cuestionamiento radical de ella; y la celebración de la figura de la madre, símbolo de la protección contra las perfidias del mundo y versión elemental, como su romanticismo, de la "teología mariana" del catolicismo hispano que, a su vez, subyace a la organización familiar y social

del mundo señorial: todo esto respondía íntegramente a la imagen del poeta que deseaba y esperaba la sociedad colombiana alfabeta, que en Valencia tenía su bardo de lujo.

Esta sociedad, que en la época de los primeros rotundos éxitos de Julio Flórez, carecía de un sentido dinámico de los negocios, retribuyó al cantor bohemio, a la inspirada voz de sus sentires, sus aciertos poéticos con materiales óbolo: la compra de sus libros y, además, la coronación apoteósica en Usiacurí, y el mismísimo gobierno nacional (que no tomó la iniciativa para organizar la coronación, como lo había puesto de moda el municipio de Lima cuando le colgó los laureles a Santos Chocano)[17] lo nombró secretario de la Legación de Colombia en Madrid. Con el producto material de su melancolía bohemia y mariana, Julio Flórez pudo dedicarse a tareas más prosaicas, aunque no del todo alejadas de la poesía: como agricultor y ganadero realizó el ideal virgiliano de Andrés Bello, que este había proclamado en su vida "Silva a la agricultura de la tórrida", casi un siglo antes: "¿Amáis la libertad? El campo habita/: no allá donde el magnate/entre armados satélites se mueve, /y de la moda, universal señora, /va la razón al triunfal carro atada,/ y a la fortuna la insensata plebe, /y el noble al aura popular adora"[18]. Pero Julio Flórez, cuya cultura literaria no le permitía comprender a Virgilio y descifrar los encabalgamientos neoclásicos de Bello, no se retiró a Usiacurí por amor a Virgilio y fascinación ante la naturaleza. Flórez fue un profesional del sentimentalismo y su explotación —en el sentido económico del término— le permitió no solo crear un reino semejante al de Valencia (con esto Silva

[17] La coronación de Flórez se realizó en la aldea Usiacurí, cerca la ciudad de Barranquilla, el 14 de enero de 1923, pocos días antes del fallecimiento del poeta enfermo. Se consideró acontecimiento nacional, con corona de bronce enviada por el presidente Pedro Nel Gómez y presencia del gobernador. [N. de E.].

[18] El poema de Bello se publicó por primera vez en el *Repertorio Americano* en octubre de 1826, en Londres. Corresponde a los versos 148 a 154, aquí levemente corregidos conforme a la edición de *Obras Completas. Poesías*. La Casa Bello. Caracas, 1981. [N. de E.].

llegó a ser considerado como uno de los tres más grandes poetas de Colombia), sino además, y quizá principalmente, abandonar la situación marginal de bohemio cachaco a la que comenzaba a condenar a los escritores de una sociedad en la que el liberalismo decimonónico, en peculiar alianza con el tomismo residual de toda sociedad hispana, había instituido como dogma de fe: el que la propiedad privada constituye la plenitud de la persona humana (tomismo) o del individualismo (liberalismo).

Las paradojas de esta alianza, y otras más, son explicables cuando se considera la personalidad literaria de Luis María Mora (1869-1936). El valor de su contribución a la literatura colombiana es demasiado precario si se tienen en cuenta sus libros publicados: *Apuntes sobre Balmes* (1897), *Esbozo biográfico del doctor Rafael María Carrasquilla* (1915), *Gramática castellana según el espíritu de don Andrés Bello* (1920), *El alma nacional* (1922), *Cartilla de estadística* (1927), y las poesías recogidas en *Arpa de cinco cuerdas* (1929) y *Croniquillas de mi ciudad* (1936) y *Los contertulios de la Gruta simbólica* (1937), entre otros títulos. Pero el doctor Mora encarnó el tipo de "hombre de letras" de la sociedad bogotana de su tiempo y fue uno de los últimos representantes del *humanismo* conservador colombiano que, por lo menos hasta los años 40 de este siglo, influyó determinantemente la noción de literatura y de belleza poética de una gran mayoría del público lector. A diferencia de Guillermo Valencia —a quien Mora juzgaba con muy fundada, aunque contenida crítica—[19], Luis María Mora sí conocía en su

19 Comp. Por ejemplo en "Los contertulios" de *Croniquillas de mi ciudad*, ed. Cit. Págs. 322 y ss., las líneas con que el filólogo clásico Mora se refiere a los estudios de humanidades clásicas de G. Valencia: "Lo que sí no tolera Valencia es que malsín alguno dude de la perfección de su obra poética y de la intangibilidad de su fama porque la deidad enojada herirá para siempre al villano con las invisibles flechas de su odio, que durará para siempre. *Semper manebit*". Más tarde, uno de esos atrevidos tuvo que darse cuenta de que las "flechas invisibles" eran los bienes más perdurables que el Maestro había dejado en herencia a su brillante prole, bajo cuyo conjuro la inocente metáfora del Dr. Mora se convertía

lengua y detalladamente los clásicos antiguos y dio testimonio de ello. Pero ¿de qué sirvió ese conocimiento si la disciplina y crítica imponen la lectura de Aristóteles, entre los que él cita, sucumbieron bajo la perspectiva desde donde la clase cachaca santafereña miraba al mundo; y si la elaborada sobriedad que enseñan los clásicos griegos y latinos fue sofocada por la norma de abundancia en los adjetivos, en figuras retóricas que sustituyen y simulan emoción y que los académicos peninsulares creyeron deducir de la literatura del dorado siglo español? De su conocimiento de los clásicos le quedó al doctor Mora un arsenal de imágenes y citas con las que recubrió ornamentalmente la narración de su vida y de la sociedad de su época, sin percatarse de que el abismo que había entre el idealizado mundo antiguo y los acontecimientos de los que fue testigo (la Guerra de los Mil Días, el "golpe de Estado" de José Manuel Marroquín, la aniquilación del anciano Sanclemente por el popular autor de "La perilla") lo conducía a una comicidad involuntaria, que ya Bolívar había advertido irónicamente en el *Canto a Junín* de José Joaquín 9

Olmedo: la que produce el pretendido ennoblecimiento de acontecimientos simplemente humanos por comparaciones con figuras del Olimpo clásico.

El doctor Mora, quien en su veneración a monseñor Rafael María Carrasquilla identificó el "claustro de fray Cristóbal" a la República, sufrió de un espejismo semejante al creer que Santa Fe de Bogotá y el mundo constituían una unidad. Como la sociedad y la clase a la que pertenecía, el doctor Mora fue una contradicción: el ferviente republicano escribió en *El alma nacional*, refiriéndose a toda Colombia: "Se nos suele increpar, como un defecto, Dios

---

en realidad de hacha inclemente y sañudamente mezquina. Con un *cave canem*, en vez del *semper manebit*, hubiera debido decorar el Dr. Mora este rasgo de la vida literaria bajo la hidalga estrella de este "señor feudal de la inteligencia, un varón integérrimo de la República, un caballero de la gentil república de las letras".

nos lo conserve, nuestro tradicional respeto y nuestro singular apego a la religión católica, lo único que para su bien y para el nuestro nos dejaron los castellanos, y es este, y no otro, el rasgo más saliente de nuestra nacionalidad. Él es el que ha hecho del pueblo colombiano un pueblo inconfundible con otro. Nuestro religioso concepto de libertad no nos deja admitir tiranos de ninguna laya, y sometidos con fidelidad consciente a nuestros cristianos principios, no hay gente más altiva para defender sus libertades civiles y políticas; y si os ha complacido ver a nuestros hombres más prominentes mezclados con la multitud para rendirle homenaje a la Virgen de los Cielos, representada en la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá, no os halagará menos contemplar a todas nuestras clases sociales, hechas un solo viviente, con un solo corazón y un solo pensamiento, clamando a pleno pulmón por el restablecimiento de la ley violada…; y mientras exista un clero nacional tan ilustrado y austero como el nuestro, el más vigilante súbdito del altar, a la vez que el primer centinela de las leyes, no habrá tirano que perdure en los dominios de la Nación"[20]. Para la alta clase alta santafereña, estas emociones de republicanismo mariano, nutridas por el humanismo municipal, eran el equivalente de las emociones *románticas*, igualmente marianas, que cantadas por Julio Flórez, sobrecogían al *pueblo*. Al conjuro de la Virgen de los Cielos, en la Gruta se logró la armonía de todas las clases sociales.

Como ejemplar cachaco santafereño y humanista, consciente ciudadano de la andina capital del mundo, el doctor Mora solía subrayar la procedencia provinciana de sus condiscípulos, superiores o compañeros de guerra: un pasante en el internado era "antioqueño … correvedile e intrigante, mentiroso y logrero"; a dos compañeros los llama "un marinillo" y "un tolimense", y aunque uno de sus admiradores poetas y correligionarios en la

---

20 Luis María Mora, *El alma nacional*, Bogotá, Edit. Cromos, 1922. pp. 238 y ss.

beatería era el gramático chiquinquireño José Joaquín Casas, los boyacenses siempre merecían el nombre de *indio*, que no por ser boyacense, sino por ser *indio*, naturalmente era "malicioso y astuto". En la alta sociedad bogotana, Atenas Suramericana[21], los desafortunados intentos de federalismo en el pasado inmediato, habían conducido, al parecer, a una especie de racismo departamental, gracias al cual lo que tenía su asiento en la polis cachaca era bárbaro, es decir, indio. Eso también formaba parte de la cultura de viñeta que La Gruta Simbólica complementó con su bohemia de cachacos.

III. La historia universal desde la Sabana

Aunque a primera vista la obra de Guillermo Valencia y la de los contertulios de La Gruta Simbólica puede aparecer diametralmente opuesta a la de Tomás Rueda Vargas (1879-1943), las tres son solamente aspectos de la cultura señorial de *viñeta*. Y aunque Rueda Vargas se expresa irónicamente sobre el gesto *cosmopolita* de sus extranjerizantes santafereños, lo cierto es que su obra permite comprender los presupuestos del *cosmopolitismo* del gran bardo payanés.

Los aspectos exteriores de la poesía de Valencia y que suelen resumirse en la calificación de parnasiano contradicen el casticismo santafereño de Rueda Vargas a primera vista tan radicalmente que no parece posible encontrar alguna relación entre ellos. La iconografía misma parece confirmar la incompatibilidad: la imagen más difundida de Guillermo Valencia es la que, imitando de

21 La designación de Atenas Suramericana proviene de Menéndez y Pelayo, producto de su admiración por figuras como Miguel Antonio Caro o Rufino José Cuervo. Pedro Henríquez Ureña recuerda que también Santo Domingo fue designada pomposamente, en las primeras décadas de la Colonia, como "*Atenas del Nuevo Mundo*", muy al gusto español del Renacimiento, pero era una "¡Atenas militar en parte, en parte conventual!". *Obra Crítica*. F. C. E. México, 2001. p. 335. [N. de E.].

manera muy curiosa el retrato de Goethe en Roma[22], lo presenta como a un príncipe ruso, con gorro y solapa de piel protectores del frío siberiano —en pleno trópico— y una capa española, en tanto que de Rueda Vargas solo se ha difundido una modesta fotografía en la que su figura se diferencia totalmente de la sublimada del príncipe de Popayán. Pero los aspectos externos que diferencian tan radicalmente al Goethe venerado en Popayán y al "neogranadino" Rueda Vargas pierden su aparente carácter diferenciador cuando se mira de cerca la obra de los dos. Con menos algarabía que Valencia, Rueda Vargas cultiva la cultura señorial de la *viñeta*, y aunque los elementos que en este la constituyen son reminiscencias de la Colonia, el resultado es el mismo en los dos: la trivialización. Rueda Vargas no ornamenta sus castizas charlas con figuras de la mitología y de la historia literaria. Su lugar lo ocupan las "señoras descendientes de virreyes, de oidores, de capitanes y de encomenderos", de quienes los "descendientes despojados" de la población prehispánica esperan que "la luz de vuestros ojos vaya a iluminar su opaco espíritu" para que se cumpla "el noble intento de la Reina Católica", es decir, el de "dar al fin, con un inteligente y real cuidado de nuestras gentes, a la palabra encomienda su verdadero significado, el que quiso imprimirle y no logró que tuviera, el alto espíritu de doña Isabel de Castilla"[23]. Pero en Valencia y en Rueda Vargas, el ornamento aparentemente cosmopolita del uno y la reminiscencia restaurativa colonial del otro, conducen a una concepción de la realidad histórica que no solamente es excéntrica porque desconoce el paso mismo de la historia, sino porque reduce la historia a anecdotario, esto es, a *viñetas*. Fijada en esas estampas, la historia de Colombia adquiere un carácter estático e insustancial que hace imposible y hasta innecesario

22 Hay también una sugerente similitud entre la pose de Valencia "apoyando con negligencia la mano" en el óleo de Efraím Martínez y la de Goethe en el famoso cuadro de Tischbein "Goethe en la campiña romana".

23 Tomás Rueda Vargas, *La Sabana y otros escritos*, Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca Colombiana, XII, Bogotá, 1977, p. 52.

preguntar críticamente por la significación actual de las "señoras descendientes de virreyes" y de los "descendientes despojados" en el desarrollo o estancamiento de la sociedad colombiana y sobre todo en el contexto de la historia moderna.

El nombre de Tomás Rueda Vargas está estrechamente ligado al de la Sabana de Bogotá y, sobre todo, a la glorificación del mundo de las haciendas y de su fundamento social, esto es, la relación entre señores y siervos. En ese sentido, la obra de Rueda Vargas puede colocarse bajo la rúbrica de "literatura regional". Sus páginas sobre la ciudad no constituyen excepción dentro de la clasificación porque la sociedad urbana a la que él se refiere se reduce a la de las *señoras* (son el destinatario preferido de sus lecciones), beneficiarias de las haciendas, no al proceso mismo de la vida urbana. Para estas *señoras* y lo que ellas representan, la hacienda tiene un doble valor: garantiza el tradicional parasitismo de la clase señorial de hacendados, y justifica su dominio en cuanto identifica la cultura popular de sus siervos con la hacienda y esta con la nacionalidad. En el caso concreto de Rueda Vargas, la "literatura regional", tuvo una precisa función: la de servirse del mundo del pueblo oprimido para asegurar con una sublimación estética de dicho mundo el *statu quo*.

De esta identificación proviene lo que con un anglicismo podría llamarse *falacia* y que consiste en considerar como sustancia de la nacionalidad colombiana ciertos elementos de la cultura de la hacienda en su versión señorial, lo que viene a significar en última instancia que se identifica la nación colombiana con un sistema patriarcal de explotación, al cual se le da carácter definitivo y sagrado y que adquiere, por eso, una función de resistencia frente a cualquier impacto de la historia. Convertida en anecdotario, la historia se transforma entonces en una crónica de las familias patriarcales en sus diversas actividades: desde las del hacendado en su señorío rodeado de sus siervos, pasando por los simulacros de corte en las que consisten las veladas y las fiestas de esos señores,

hasta las rivalidades y peripecias de los patriarcas señoriales en su disputa por el poder del Estado.

La glorificación de la Sabana recuerda el culto del paisaje de la llamada Generación del 98. La asociación no tiene propósito laudatorio porque la altura intelectual de Rueda Vargas no es comparable con las del 98, por contradictorio, irracional y cuestionable que sea el pensamiento esbozado por los peninsulares. Pero la asociación tiene un sentido histórico-político que destacó, involuntariamente, un discípulo del pedagogo neogranadino. En su devoto prólogo a la obra de Tomás Rueda Vargas, apunta Alfonso López Michelsen: "Su menuda y enjuta silueta quedó para siempre vinculada a nuestra Sabana como la del Hidalgo Manchego a la meseta de Castilla la Vieja. No se puede hablar de la Sabana sin evocar el nombre de Tomás Rueda Vargas, ni mentar al escritor sin asociarlo a esta altiplanicie, cerebro de Colombia, en donde por más de un siglo se fundieron en nuestra cultura las asperezas propias de la exuberancia tropical con la mesura, el tacto y la discreción de un ambiente opaco y conventual como el de Bogotá"[24]. El juicio de López Michelsen es certero, pese a que es efectivamente una muestra de las "asperezas propias de la exuberancia tropical", pero no porque, según él, su maestro Rueda Vargas es una especie de Cervantes de la sociedad sabanera (más castiza que la de Popayán, que tenía en Valencia a su Goethe), sino porque al hablar de esta altiplanicie la llama "cerebro de Colombia", con lo cual da a la Sabana glorificada por Rueda Vargas un papel semejante en la historia de Colombia al que dieron a Castilla los españoles del 98. Y así como los del 98 con su culto del paisaje castellano hicieron una interpretación falsificadora de la historia de España[25], así también Rueda Vargas cayó en el

24 Alfonso López Michelsen, Prólogo, *ob. cit.,* p. 13.

25 Comp. Pere Bosh-Gimpera, *Espanya* (1937/38), ediciones 62, Barcelona, 1978), pp. 19 y ss., y 67.

mismo pecado falsificador. Los peninsulares del 98 podían recurrir al Imperio creado efectivamente por Castilla e ignorar la historia española que siguió a esa gloria. Pero ¿qué grandeza tuvieron los nombres que celebra Rueda Vargas en sus crónicas señoriales? La asociación interpretativa hecha por López Michelsen se justifica, en cambio, si se piensa que con su centralismo de ancestro español y encomendero, la clase señorial sabanera había arrastrado a todo el país en su pacata mentalidad colonial y, como ocurrió en toda España, lo encerró en su "ambiente opaco y conventual", imponiéndole no mesura, tacto y discreción, sino mediocridad, pobreza y terco aislamiento del mundo moderno. En más de medio siglo de vida independiente, la clase señorial logró sofocar los impulsos de modernización social y política que surgieron de las sociedades democráticas y a los que quiso dar cauce José Hilario López con un programa de gobierno menos radical y consecuente que el de su modelo, la Revolución parisina de 1848[26], el cual, pese a las violentas reacciones de los agonizantes restos feudales de la sociedad europea, había abierto el camino hacia la modernidad. Colombia siguió el camino inverso. A finales del siglo pasado y comienzos del presente, la obra supuestamente cosmopolita de Guillermo Valencia y la literatura regional de Tomás Rueda Vargas alimentaron la ilusión de la clase señorial sabanera, del "cerebro de Colombia", de que la sacralización literaria de la hacienda por el segundo y la reproducción de la cultura europea en una *viñeta* que afamó al primero, daban testimonio de un dorado equilibrio entre los valores de la "aspereza tropical" y los de la civilización moderna.

---

[26] La Revolución parisina de la primavera del 48 se inicia con la caída de Luis Felipe de Orange –llamado el "rey burgués"–, y da paso a la Segunda República. Su fuerza se extiende por toda Europa y repercute en diversos movimientos artesanales latinoamericanos. Ese año triunfa electoralmente Napoleón III, quien luego dará un golpe "termidoriano" –*El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, como lo señala Marx– y restaura la monarquía hasta su caída, como consecuencia de la guerra franco-prusiana de 1871. [N. de E.].

La ilusión se fundaba en una "falsa conciencia" —no en el sentido marxista del concepto—, es decir, en una parcial y equívoca toma de conciencia de la realidad nacional y en general de la realidad histórica del mundo contemporáneo. Esta falsa conciencia se manifiesta en la miopía de la historiografía colombiana, de la que son ejemplo las *Visiones de historia* (1931) de Rueda Vargas. Carecían del más elemental fundamento historiográfico, más aún, lo rechazaba tácitamente, porque, según decía: "Lo que yo sé, o presumo saber, de historia de mi tierra, tiene su fuente en el sentimiento antes que en el conocimiento. Cuando yo era niño, mi abuelo materno, que había presenciado algunos episodios de la guerra de Independencia y había tratado como médico y amigo a muchos de los prohombres de la primera Colombia y de la Nueva Granada, aliviaba su vejez y entretenía mi infancia refiriéndome a menudo lo que había visto y oído en aquellos lejanos tiempos"[27]. La historiografía adquirió asuntos de ternura y, como el gobierno y el presupuesto, se redujo a una cuestión de tradición de familia. Rueda Vargas narró con amenidad llena de apuntes anecdóticos (el método del "profesor de historia" que se dirige a "un auditorio de señoras", como dice el gran pedagogo al comienzo de sus *Visiones*) la crónica de las "gestas de la Independencia", especialmente la de los miembros de la clase señorial que participaron en ese *epos*. Su mención implicaba dignificación social, un sustituto del pergamino. Al conjuro del sentimiento del historiador Rueda Vargas, la historiografía se redujo a una ciencia auxiliar de sí mismo: la heráldica. Esta radical inversión de los instrumentos de la historiografía (una ciencia auxiliar como la heráldica se convierte en objeto central de la historiografía) es comprensible en una sociedad señorial como la colombiana: los descendientes de los encomenderos (no de virreyes, por razones legales conocidas,

27 Tomás Rueda Vargas, *Visiones de historia y la Sabana*, ICC, BBC, Bogotá, 1975, p. 39.

que al parecer no caben en el sentimiento de Rueda Vargas) a falta de un rey que les expedía títulos de *nobleza*, confiaron esa misión a la historia, tal como la entendía y tenía que entenderla Tomás Rueda Vargas.

La famosísima conferencia sobre *La Sabana*, en la que se funda la legendaria importancia de Rueda Vargas, fue leída en la "Sala Santiago Samper" en dos noches con largo intervalo: el 4 de octubre de 1917 y el 7 de marzo de 1919. Nada denota en esas conferencias que Tomás Rueda Vargas haya percibido los cambios históricos que se anunciaron en esos años. Nada de lo que ocurrió en ese lapso (la Revolución Mexicana de 1910, la Primera Guerra Mundial de 1914, la Revolución Rusa de 1917, La Reforma Universitaria de Córdoba de 1918) pareció afectar al historiador y pedagogo Tomás Rueda Vargas. Sus igualmente famosas conferencias con el exigente título *Visiones de historia* de 1931 no delatan una toma de conciencia, ni siquiera información superficial sobre lo que ocurría en la historiografía de entonces, al menos en la latinoamericana. Creía que en el "continuo rendir culto a la inteligencia…" reside "la superioridad de Colombia en el Continente"[28]. Sin embargo, ese culto no había producido nada semejante a *Las multitudes argentinas* (1899) de José María Ramos Mejía, ni a *La ciudad indiana* (1900) de Juan Agustín García, ni a La *evolución política del pueblo mexicano* (1904) de Justo Sierra, ni a los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1927), de José Carlos Mariátegui, ni a *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú* (1929) de Jorge Basadre; obras con las que la historiografía latinoamericana comenzaba a abandonar la tradición legalista española y a poner el acento en la historia de los grupos sociales. Toda la historia se redujo, para Rueda Vargas, a la Sabana de Bogotá. El pueblo solo tuvo el papel pasivo de servir de pedestal anónimo a los señores. El

---

28 Tomás Rueda Vargas, *ob. cit.*, p. 58.

pedestal no solamente esperaba a que la luz de los ojos de las señoras descendiera a "iluminar su opaco espíritu". Quizá por su opacidad, a los pobres "descendientes de los despojados" cupo también un papel activo aunque modesto: el de dar a las escenas de los príncipes y cortesanos, descendientes de algún soldado raso español, color local.

Así como la obra de Valencia trivializó la cultura cosmopolita, así también las páginas castizas de Tomás Rueda sobre la Sabana y la historia de Colombia trivializaron el significado de la *región*, de los grupos sociales mayoritarios y de su cultura, y de la historia. Al comenzar el siglo presente, la literatura colombiana se fundaba en artificios: el de la cultura de *viñeta* y el de una visión de la historia del país que, contemplada tras los lentes señoriales, era tan parroquial como la cultura de *viñeta*. Estas dos grandes figuras de la literatura colombiana invirtieron los términos: la cultura universal quedó reducida en Valencia a estampitas payanejas; la Historia, en Rueda Vargas, a las crónicas de las haciendas sabaneras.

IV. La otra sociedad

No por condicionamiento geográfico, sino por arrogante miopía, la "Atenas Suramericana" ignoraba la existencia del resto de la República. A ello se debe fundamentalmente la incomprensión con la que tropezó en la capital la obra de Tomás Carrasquilla (1858-1940)[29]. Su primera obra, *Frutos de mi tierra* (1896), fue publicada por la Librería Nueva de Bogotá, un año antes de la celebración de la velada de beneficencia en el Teatro Colón, en la que el bardo Valencia recitó su "Anarkos", y dos años después de la aparición del famoso "Nocturno" de José Asunción Silva. Aunque el Modernismo colombiano reinante solo tenía

[29] Comp. Rafael Maya, "Tomás Carrasquilla", en *Los tres mundos de don Quijote y otros ensayos*, Biblioteca de Autores Colombianos, Bogotá, 1952, pp. 35 y ss., especialmente p. 41.

apariencia cosmopolita, la novela de Carrasquilla contrastaba por los personajes y el lenguaje de la región con la reciente estética. Por otra parte, en 1906 Carrasquilla había criticado el Modernismo con argumentos que aunque delataban su comprensión de la moda y manifestaban un juicio fundado, en algunos casos (su opinión sobre Nietzsche, por ejemplo) compartían rasgos esenciales con los de la más pacata reacción[30]. Además de que atacó la moda, no había actitud más contraria al seudoelitismo estético y social de los escritores capitalinos que la de Carrasquilla: "Bajo los accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo; que toda nota humana que dé el artista tendrá de ser épica y sintética, toda vez que el animal con espíritu es, de Adán acá, el mismo Adán con diferentes modificaciones"[31]. Más claramente expuso su actitud en una crónica de 1914: "En estas Américas democráticas, donde a Dios gracias no hay castas privilegiadas, todos, más o menos blancos, más o menos negros, somos pueblo, puro pueblo. Nuestra aristocracia solo puede resultar de la unión de la inteligencia y la voluntad"[32]. A ver el "Adán con diferentes modificaciones" que hay en el "puro pueblo" que somos, dedicó Carrasquilla *Frutos de mi tierra*.

Con *Frutos de mi tierra* inició Carrasquilla la pintura novelesca de un gran cuadro de la historia social de Antioquia desde la Colonia moribunda hasta el fin del siglo pasado[33], semejante en muchos aspectos al que de España trazó Galdós en sus *Novelas contemporáneas*. Carrasquilla no procedió, al hacerlo, sistemática y cronológicamente. Entre *Frutos de mi tierra*, *La marquesa de*

---

30 Tomás Carrasquilla, "Homilía N° 1" (sobre el Modernismo) y "Homilía N° 2" (sobre Nietzsche) en *Obras completas*, t. II, Edición Primer Centenario dirigida por Benigno A. Gutiérrez, Medellín, Editorial Bedout, 1958, pp. 664-689.

31 Tomás Carrasquilla, *ob. cit.,* loc. cit., p. 672.

32 Tomás Carrasquilla, *ob. cit.,* t. I, p. 684.

33 Hay que considerar, por la fecha de la primera redacción del texto crítico en 1983, que se trata hoy del "siglo antepasado". [N. de E.].

Yolombó (1926-27) y *Hace tiempos, Memorias de Eloy Gamboa* (1935-36), que constituyen las tres grandes épocas del cuadro, Carrasquilla publicó cuentos y novelas cortas, crónicas y cuadros de costumbres, que no se referían directamente al tema de sus tres grandes obras, sino que, aparte su valor intrínseco y por la temática especial, pueden considerarse como estudios sicológicos (del alma del niño, por ejemplo) o detalles complementarios del gran cuadro: *Dimitas Arias* (1897), *Entrañas de niño* (1906), *Grandeza* (1910), *Ligia Cruz* (1920), por solo citar algunos. Los estudios sicológicos —si así cabe llamarlos— eran ejercicios necesarios porque el propósito de Carrasquilla le imponía el manejo de un método lo suficientemente amplio y flexible para describir la complejidad de la historia que quería narrar y para elaborar los materiales de que disponía. Así, en *La Marquesa de Yolombó*, el ejemplar retrato de su protagonista Bárbara Caballero, permite percibir las huellas de *Ligia Cruz*, y en la primera parte de *Hace tiempos* se hacen presentes las *Entrañas de niño*.

La gran trilogía —no concebida como tal por el autor— inicia con: *Frutos de mi tierra*, abarca tres períodos de la historia social de Antioquia: la Colonia moribunda (*La Marquesa de Yolombó*), la República (*Hace tiempos*) y el fin del siglo (*Frutos de mi tierra*). En todas tres, al hilo del recuerdo (que en *La Marquesa de Yolombó* es transmitido por el abuelo y complementado por lecturas), Carrasquilla pone de relieve las motivaciones sicológicas de la persona en su relación con la sociedad: el monarquismo fiel y la voluntad de progreso, de ilustración, de Bárbara Caballero; el impulso de ascenso social de Eloy Gamboa; la ambición desmedida y el egoísmo de la familia Alzate. Al mismo tiempo destaca el cuño de la sociedad, de los valores que la dominaron en esas tres épocas y sus condicionamientos ideológicos y materiales. Bárbara Caballero es una encarnación del despotismo ilustrado español, tan contradictoria en su pensamiento como lo fue en España su

más genuino representante: Jovellanos[34]; Eloy Gamboa tipifica el liberalismo clásico emprendedor, y la familia Alzate es un ejemplo de sus posteriores consecuencias, la despiadada lucha por la vida.

El lenguaje regional de Carrasquilla impidió ver que el proceso histórico que él reconstruyó en sus novelas no era exclusivamente antioqueño, ni siquiera colombiano, sino que se había operado en toda la sociedad occidental. Al proceso de industrialización y urbanización causado por la expansión del capitalismo se enfrentó a Europa la literatura regionalista del siglo XIX, que se dedicó a la historización narrativa del pasado rural y regional, creando con sus obras un monumento nostálgico a la vieja sociedad que comenzaba a entrar en su periodo de disolución[35]. De esa característica participa la obra de Tomás Carrasquilla. Como en las literaturas europeas de tipo regionalista —particularmente la española contemporánea—, en la obra de Carrasquilla se observan elementos regionalistas y rasgos fuertemente anti-

---

34 Ilustrado fue el oidor Mon y Velarde, a quien Antioquia debe su progreso. Comp. Alejandro López, *Escritos escogidos*, ICC, BBC, Bogotá, 1975, pp. 19 y ss. Sus reformas democráticas al finalizar el siglo XVIII, al repartir tierras y minas, para quien las trabajara directamente entre una población escasa de cerca de 50.000 habitantes que apenas había conocido la encomienda y que era mano de obra libre, se considera una de las claves del desarrollo regional antioqueño en el siglo XIX. Esta interpretación la siguen L. E. Nieto Arteta y A. Tirado Mejía entre otros historiadores. [N. de E.]

35 Veáse Glen Cavaliero, *The rural Tradition in the English Novel, 1900-1930*, Londres & Basingstoke, The MacMillan Press, 1977. Comp. págs. 1-14 sobre los antecedentes de la tradición rural, especialmente pág. 8, sobre la tendencia de los novelistas rurales del siglo XIX a historiar narrativamente las escenas regionales y rurales, así como el capítulo sobre Constance Holme. Sobre la literatura alemana en este contexto compárese Keith Bullivant y Hugh Ridley, *Industrie und deutsche Literatur, 1830-1914*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, especialmente las referencias interpretativas a Gustav Freytag y su gran cuadro histórico *Debe y haber* (1855). p. 51. Una interpretación de la “literatura regionalista” europea y de su sentido ideológico se encuentra en Wolfgang Reif, *Zivilizationsflucht und literarische Wunschräume*. Metzlersche Verlagbuchhandlung, Stuttgart, 1975, especialmente pp. 10-16 y 38-41).

modernos. La creencia con la que Carrasquilla se entregó a dibujar detallada y magistralmente la historia de Antioquia, como si esta fuera un ejemplo de humanidad universal solo realizable y realizado en Antioquia, refutaba parcialmente su concepción de que "bajo accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo", pero esa contradicción tuvo su sentido si se piensa que los cachacos *humanistas* bogotanos y la clase social que representaban estaban convencidos de que los accidentes "domésticos" santafereños eran exclusivamente el universo. Carrasquilla mostró que esa desmesura irreal (en las "Homilías" citadas se percibe su actitud irónica frente a ella), y al trazar el cuadro de Antioquia descubrió en beneficio del resto del país la "otra sociedad". Esta no era la Bogotá idílica, picarona y cursi de los cachacos, ni las haciendas sabaneras neogranadinas, ni el foro de los señores feudales de la inteligencia, sino principal y lógicamente la provincia y un país que experimentaba las transformaciones impuestas por la expansión capitalista, y que incapacitado por el púlpito y el confesionario de percibir el movimiento de la historia, se resistía a tomar conciencia de dichas transformaciones y menos aún a aceptarlas, aunque gozaba de ellas y hasta creía que habían surgido silvestremente en su huerto campesino y gracias a la fuerza de la raza. Como todo regionalismo, el de Carrasquilla es impensable sin el centralismo cultural de la andina cachaca, sin sus pretensiones de ser el centro del universo. En ese sentido, el regionalismo de Carrasquilla fue, además, una tácita forma de protesta contra el racismo departamental de los *humanistas*. La protesta puso de manifiesto una evidencia: Colombia no es exclusivamente Santa Fe, y esta no es el "cerebro de Colombia".

Sin embargo, no fueron los escritores más prominentes del primer cuarto de siglo los que tuvieron conciencia de estos hechos, sino algunos de los primeros economistas, como Alejandro López, en cuyos análisis de cuestiones concretas comprueba la realidad de las transformaciones del progreso implícitas en aquellas y al tiempo

opone el pertinaz irracionalismo de la sociedad colombiana, la falta de voluntad de sus gobernantes de introducir formas racionales de vida, o, lo que es lo mismo, una concepción moderna del trabajo[36]. A este tácito rechazo de una concepción racional de la vida y del trabajo se debe la falsa orientación de las energías: "… hay en nuestra patria excesos de almas que no encuentran expresión completa en el trabajo ordinario, y que hay un exceso de energías que no encontrarían salida sino en aficiones favoritas; sólo que las aficiones favoritas no están aplicadas ni dirigidas en el sentido del más rápido progreso del país. Buena parte de ese exceso de actividad se va a la política; otra buena parte a la literatura; alguna menos al simple flirteo con las ciencias; las obras de piedad tienen grandes devotos…"[37]. López no tachaba las "aficiones favoritas", porque estas son, en ocasiones, "el mejor medio de darse" y sirven de "medio de expresión de la personalidad"[38]. Pero estas aficiones no estaban bien encaminadas, no inducían a ensayar "nuevos métodos y experimentos". "Esto lo hace —continúa López— alguien que persigue más la perfección que el lucro, más el triunfo espiritual que el registrado por el dinero". López concluía sus reflexiones con esta observación paradójica: "No toda obra literaria de mérito sale del escritor profesional, ni los sementales que la Argentina compra en Europa por miles de libras salen del establo ordinario. El trabajo corriente de la industria es el de la repetición, no el de la invención"[39]. Lo que Alejandro López no tuvo en cuenta es —no solo en Colombia— que el "exceso de energías" que iba "en buena parte de la literatura" y a "las obras de piedad" habría de producir una literatura, contraria a la concepción romántico-individualista de la literatura profesada por el analítico ingeniero,

36 Alejandro López, "Problemas colombianos", en *Escritos escogidos*, ICC, BBC, 1975, p. 96 y ss.
37 *Ob. cit.*, p. 130.
38 *Ob. cit.*, p. 129.
39 *Ob. cit.*, p. 130.

cuyo principio era precisamente el que él consideraba específico de la industria: "el de la repetición, no el de la invención", y que en sus valoraciones correspondía con el estado en que se hallaba la sociedad colombiana diagnosticado certeramente por él. Lo que no supuso López, en su purismo economista, era que el "exceso de energías" inadecuadamente encaminado hacia la "expresión de la personalidad" podía ser comercializable. No es improbable que cuando López aseguró que "no toda obra literaria de mérito sale del escritor profesional", tuviera en mente el ejemplo de Guillermo Valencia, no el de Goethe, cuyos métodos de trabajo de nada se diferenciaban de los elaborados por la burocracia[40].

En Colombia, tal comercialización era incipiente y como en España donde se había iniciado desde la mitad del siglo pasado, en las publicaciones que la fomentaron no se trazaba el límite entre "obra literaria de mérito" y "exceso de energías" desencaminadas. Esta comercialización había tenido sus orígenes en nuestro país en periódicos y revistas como *El repertorio colombiano*, aunque de manera incipiente. Cuatro años antes de la publicación en París de *Problemas colombianos*, había comenzado a publicarse *La novela semanal*, en 1923, bajo la dirección de Luis Enrique Osorio y que llevaba el mismo título de la conocida publicación española, que se había iniciado en 1921 y que de manera muy expresa ponía de relieve su propósito comercial. Con todo, *La novela semanal*

---

40 La imagen vagarosa de un Goethe poseído por la inspiración genial que en Colombia difundieron, entre otros, Guillermo Valencia y Silvio Villegas, puede ser rectificada con la lectura del trabajo de Ernst Robert Curtius, Goethes Aktenführung, en Varia Variorum. *Festgabe für Karl Reinhardt*, Böhhlau-Verlag, Münster/Colonia, 1952. p. 214., accesible en traducción española de Seix Barral. De sus *Kritische Essays zur europäischer Literatur*, Francke Verlag, Berna, 1954. Pág. 57 y ss. Y de las obras de W. H. Bruford, *Culture and Society in Classical* Weimar, Cambridge University Press, Cambridge, 1962, que complementa su obra anterior, *Germany in Eighteenth Century: the social Background of the literary revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1935, especialmente pp. 271 y ss., que trata el problema de la profesionalización de la literatura.

no tuvo el eco que merecía. Tal comercialización era incipiente, y como en España, donde se había iniciado desde la mitad del siglo antepasado, en las publicaciones que la fomentaron, no se trazaba el límite anotado entre "obra de arte de mérito" y "exceso de energías" desencaminadas. Hubo en Colombia un público lector lo necesariamente amplio para favorecer esa comercialización. Las novelas publicadas en esa y otras revistas ya no correspondían a la idea de la producción literaria como creación desinteresada, solitaria y socialmente aislada, sino que tenían en cuenta los intereses del público lector[41]. Entre los escritores del primer cuarto de siglo, ninguno representó tan claramente las características de la literatura en vías de comercialización como Arturo Suárez (1887-1956), —con la ambigua excepción de José María Vargas Vila—. Su principio es justamente el de la industria: "repetición, no invención". Repetición de motivos, de materiales, de giros, de descripciones, de escenas, es una nota distintiva de la literatura trivial o, como también se la llama, de literatura rosa.

Comparada con la de Vargas Vila, la obra de Arturo Suárez no fue numerosa, ni variada: con *Montañera* (1916) obtuvo el primer premio de los Juegos Florales de Manizales en octubre de ese año. *El alma del pasado* (1921), en la que el escenario se trasladó a Bogotá, tuvo, hasta 1946, nueve ediciones. *Rosalba. Historia de un amor grande y verdadero* (1924), se vendió en su 13ª edición de 1948 no solamente en las librerías sino también en las cigarrerías y, quizás al amparo de la ola nostálgica reciente, sigue conquistando público[42]. A esta adaptación del idilio clásico colombiano de Jorge Isaacs a los tiempos modernos, siguió una obra muy atrevida, *Así somos las mujeres* (1928), que por el tema (una mujer que para ser feliz desatiende las convenciones, renuncia al matrimonio y vive

---

41 Véase la nota con la que la dirección de *La novela semanal* presenta la novela de Emilio Cuervo Márquez, *Lilí*, año I, Núm. 1, Bogotá, 1923, p.1.

42 Existe una 19va. edición en 1998.

como amante de su caballero, soltero naturalmente y no bajo un mismo techo) y por la forma (novela dialogada) no encontró en su habitual público el eco de las otras. *El divino pecado* (1934), *En el país de la leyenda* (1941), *Sebastián de las Gracias, el gran cuento antioqueño* (1942) y *Adorada enemiga* (1943), que junto con *Rosalba* y *El alma del pasado* constituyeron el fundamento de su fama, cierran la lista de su bibliografía.

Ninguna "obra literaria de mérito" alcanzó en Colombia la difusión de las novelas de Suárez, que lograron sustituir la literatura trivial edificante que hasta entonces había satisfecho los menesteres sentimentales producidos por la jesuítica moral española que reina en las familias colombianas mediante las cultas, y por eso firmemente católicas, de los peninsulares María del Pilar Sinués y de Rafael Pérez y Pérez[43]. Con su obra trivial, Arturo Suárez sobrevivió a los avatares políticos y religiosos triviales del prolífico y popular Thiamer Tooth, antecesor de Escrivá de Balaguer, o Alceu Amoroso. Los mejores conocedores de Amoroso de Lima no dan valor al *Tratado de sociología* que tanto emocionó al doctor Mosquera Garcés —quien fue Ministro de Educación y Presidente del Senado—. Es extraordinariamente difícil obtener información sobre el precursor norteamericano del Opus Dei. Hoy ya nadie lee en Colombia a María del Pilar Sinués y a Rafael Pérez y Pérez (los más selectos se deleitaron con las trivialidades académicas de Camilo José Cela). En Colombia, *Rosalba* se sigue editando, vendiendo y, sin duda alguna, leyendo, como si nada

---

43 Más tarde, cuando el país comenzó a tomar conciencia de que su futuro descansaba fatalmente en los Estados Unidos, estos dos peninsulares cedieron el puesto a Monseñor Thiamer Tooth, cuya serie –Joven Sed casto, sed limpio, etc.– no solamente era precursora de librito fundacional del Opus Dei, *El camino*, del futuro santo José María Escrivá de Balaguer, sino completamente de la teoría social católica del contradictorio Alceu Amoroso de Lima, conocido como Tristán de Athayde, que inspiró la acción política y ministerial del doctor Manuel Mosquera Garcés.

en el mundo hubiera ocurrido. Las obras de Arturo Suárez eran producto nacional.

Los años en los que se gestó *Rosalba* fueron registrados por Joaquín Tamayo en un artículo de 1941 para la revista *Cromos*, que dice: "La vida en los departamentos era de una monotonía desesperante, y en Bogotá, capital de la República, no era mejor. El domingo en la tarde los elegantes salían de paseo en coche descubierto por el Camellón de las Nieves, vestidos de sombrero de copa, chaqué, pantalón rayado y botas de charol. Nuestras más encopetadas damas asistían a misa en el templo de Santa Clara luciendo trajes de abundante tela, sombreros de plumas, bolsas de piel, collares y guantes. En la noche era de buen tono y como única diversión de la clase rica reservar un palco en el Olympia y suspirar cuando la orquesta de la Unión Musical ejecutaba el valse 'Sobre las olas', a tiempo que aparecía en la pantalla la silueta un poco gorda de la Bertini… Los novios de aquel entonces se casaban de levita… Vino la ópera Mancini con un repertorio arcaico: *Trovador, Bohemia, Carmen*… Álvarez Lleras puso en escena 'Como los muertos', drama espeluznante y enorme triunfo teatral. Una mala compañía española de comedias sacaba a tropezones las obras de Benavente; pero nada emocionó tanto a los bogotanos como el monólogo de *Amores y amoríos*. Los más despiertos y de mejor memoria recitaban en las tertulias y en los campos de la Sabana esos versos que principiaban: 'Era un jardín sonriente' … En el Colón de Bogotá un grupo de bellas jóvenes puso en escena la 'Canción de cuna' …; había oro en abundancia, buen precio para el café, comercio activo, ganado gordo y la ilusión de una eficiencia imponderable … La botella de *champagne* —con la baja del franco— se cotizaba en Le Perroquet a $1,50; nuestras lindas mujeres no salían de la casa de Lanvin y de Patou. El cachaco bogotano, obligado a permanecer en la puerta de *El Globo*, presenció con dolor el ir y venir de los elegantes vestidos

en Londres y afeitados en París. El oro salía de Colombia como la sangre de una vena rota [...]"[44].

Fueron, pues, los años en que a Colombia llegaron los ecos europeos de la *belle époque,* aunque solamente la cursilería gentil, no el asomo siquiera de las audacias burguesas. El esbozo de Joaquín Tamayo completado con más material y otros aspectos, y traducido al lenguaje de la historiografía moderna, indica que hacia finales del primer cuarto de siglo Colombia constituía una sociedad tradicional que con muchas reservas comenzaba a saborear los efectos del capitalismo. Los escritos de Alejandro López se refieren críticamente a esta situación y proponen un programa aparentemente jacobino para que Colombia no saboree, sino que goce sin reserva esos efectos. Las novelas de Arturo Suárez ponen de presente los valores que determinaban una gran parte de la sociedad colombiana (desde las señoras encopetadas hasta sus sirvientas, sin olvidar a los directores espirituales de las primeras y a los policías cortesanos de las segundas) que, por las razones parroquiales suficientemente conocidas, se arrullaban, por así decir, en esta situación. Esta sociedad tradicional era la "otra sociedad" que habían ignorado los *humanistas*, los neogranadinos y los *grandes* señores. Con sus novelas, Arturo Suárez intentó comunicar algo de sus rasgos a un público lector en el que los olímpicos no habían reparado. Su considerable público debió abarcar a una gran parte alfabeta de la sociedad colombiana. ¿Qué valores eran (y aún siguen siéndolo), si por valores se entiende ideales de vida con valor normativo?

La historia que narra *Rosalba* recurre al modelo de amores consagrado estéticamente por la historiografía literaria colombiana como la más excelsa muestra de la nacionalidad: la de *María*, de

44 Joaquín Tamayo, "Veinticinco años de vida colombiana", en *Temas de historia,* compilación y prólogo de José María de Mier, Biblioteca Banco Popular, Bogotá, 1975, pp. 386, 87,88 y 93 (en orden de las citas).

Jorge Isaacs. Suárez varía muy ligeramente el esquema. Rosalba, hija de "gente bien" venida un poco menos, ayuda en la hacienda del pudiente patriarca don Germán, padre de Gustavo, quien se enamora de ella. "Losita" —como la llama su tierno hermanito a media lengua— resiste con ingeniosa prudencia a los embates del galán, quien pese a su fama de Don Juan se ha enamorado seriamente. Después de muchas escaramuzas verbales, Rosalba sucumbe. Su amor es absoluto, hasta el punto de que esta encarnación de la bella inocencia se atreve a poner en peligro, una noche, su ejemplar honor. Sale airosa del lance, pero el idilio difícil —porque su madre, guardiana de su virginidad, se opone— es de breve duración. Gustavo regresa a Bogotá, en donde vuelve a encontrar su amor de cuando era estudiante y se dedica a "cachaquear", y Rosalba sufre de una enfermedad que el sabio médico de la casa diagnostica con sibilina claridad (no es una enfermedad orgánica ni conocida, por tanto —puede deducir el lector— es la enfermedad del amor). Una hermana de Gustavo le comunica telegráficamente que Rosalba está gravemente enferma. Gustavo regresa a la hacienda y poco después muere Rosalba. Las variaciones del esquema de *María* reflejan ideales y valoraciones de la época. Así, Rosalba es sensual, pero sabe que no debe ceder a las tentaciones demoníacas de la sensualidad. San Ignacio de Loyola la hubiera censurado por el peligro en que se puso una noche, pero la Santa Doctora Teresa de Jesús la hubiera absuelto y fray Luis de León la hubiera considerado un espécimen de su perfecta casada. Castizamente virtuosa, Rosalba es a su vez antioqueñamente apetitosa: en el retrato que de ella hace Suárez en las primeras páginas de la novela, la nobleza metafórica de la descripción no logra sofocar la asociación con un verso de Gregorio Gutiérrez González ("era la cocinera una muchacha, blanca, amarilla, mantecosa y tierna"). Gustavo por su parte, es donjuanesco pero respetuoso, abogado y poeta de "amplia cultura"; adorna sus soliloquios con citas textuales de "literaturas antiguas y

modernas", y en una leve crítica al materialismo de la época hace una larga y eruditísima defensa de la literatura (3 páginas), que concluye con una reflexión muy ponderada sobre el equilibrio que debe existir entre el *idealismo* y la *realidad* prosaica. La vida de la familia es ejemplar y alegre, y solo se ve perturbada levemente por los amores de los protagonistas. Las trabajadoras de la hacienda son fieles, felices y juguetonas, y hay una que muestra su disposición de entregarse a Gustavo, el cual resiste con pesarosa valentía a la tentación. El señorío de la familia de Gustavo, que a pesar de su apego a la tradición sabe gozar con naturalidad del lujo francés, se muestra también en su cultura culinaria: los deliciosos platos que prepara Rosalba para un almuerzo de fiesta, sabe rociarlos don Germán con un *vieux Chablis*, el que, posiblemente, en la atmósfera de regocijo perdió su color y sus cualidades originarias: el novelista lo descubre como "sangriento y aromoso licor". Don Germán deja caer en el momento oportuno elegantes frasecitas en francés, aunque, como en el caso del color rojo del *Chablis*, estas resultan ininteligibles o todo lo contrario de lo que con ellas se pretende.

La mujer inocente, decente, sensual y ardiente pero casta, buena cocinera, pero capaz de natural elegancia; el hombre donjuanesco, pero fiel, idealista pero con sentido de la realidad, abogado y poeta muy culto, pero familiarizado con la vida del campo; la familia señorial pero bondadosa y casi medio democrática, culta y moderna pero campesina; los servidores dignos y fieles, alegres y consagrados: tras esta sublimación cursi de un mundo de mínimos conflictos, en el que se tienen en cuenta la realidad materialista prosaica y el idealismo noble, se ocultan los ideales de una sociedad en indecisa transición. Por consiguiente, con relaciones sociales eternamente intactas, que se fundan en la conciencia de cada clase de que —para decirlo con los postulados de Ortega y Gasset— la élite ha nacido para mandar y sabe mandar, el pueblo ha nacido para obedecer, y de que una sociedad es gobernable cuando el

pueblo sabe obedecer. Encerrada en el idilio, que con elementos industriales, la "repetición" la glorificó Arturo Suárez (la sociedad colombiana ignoraba la realidad). Sus escritores, desde Valencia hasta Luis María Mora y Max Grillo, también. Carrasquilla había trazado la historia de la "otra sociedad", ignorada por el *humanismo* de la capital.

Por su estilo y su "amplia cultura", la *Rosalba* de Suárez merece un puesto de precursora en la historia literaria de Colombia: sus enumeraciones, simetrías, la abundancia de léxico patético, las citas de Carlyle, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Schopenhauer y Mantegazza, entre otros, preludiaron las prosas de Silvio Villegas y la oratoria de Augusto Ramírez Moreno. Su casticismo que le hace incrustar en el castellano caldense bogotanizado expresiones típicamente carpetovetónicas como la exclamación "Vamos"; que lo lleva a adherirse a la confusión peninsular entre acusativo y dativo ("la dijo") y a rociar los diálogos de sus personajes tropicales con "piropillos" españolísimos como "mono", "monina" o con censuras como "carcamal", anunció el advenimiento seguro de otro casticismo, el hermético y primoroso de la Generación española del 27. El casticismo de Suárez tiene sus antecedentes en José Joaquín Casas y su continuidad no la documentó solamente Silvio Villegas (bajo su pluma de Emily Brontë se transforma en una redición de *Rosalba*), sino también los *revolucionarios* poetas de Piedra y Cielo.

V. A.M.D.G.

Al terminar la tercera década del siglo XX se inició un largo proceso de transformación de la sociedad señorial colombiana, ya anunciado por las primeras huelgas y acelerado por el florecimiento del comercio cafetero[45], cuyas primeras y más perceptibles

45 Sobre aspectos del proceso, Comp. Darío Mesa, "El problema agrario en Colombia", en *Ensayos sobre historia contemporánea de Colombia*, Libros de bolsillo

consecuencias consistieron en una difícil secularización (o si se quiere laicización) de Colombia. Esta secularización se articuló en las obras de Luis López de Mesa (1884-1967) y de Fernando González (1895-1964). No es improbable que al hecho de que los dos tocaron, de manera diversa, el núcleo de un problema ancestral de Colombia, se deba la curiosa reacción de la sociedad alfabeta ante sus obras: a Fernando González apenas lo mencionan de paso, cuando lo mencionan, los manuales de historia de la literatura nacional, y a Luis López de Mesa lo convirtieron en pensador ininteligible, extravagante o, en el mejor de los casos, en un crítico y creador confuso, serio y cómico a la vez[46].

El prestigio de López de Mesa descansaba en *El libro de los apólogos* (1918) y en *La civilización contemporánea* (1926). Menos éxito tuvieron *Iola: poemas en prosa* (1920), *La tragedia de Nilse* (1938) y *La biografía de Gloria Etzel* (1929), novelas de intención sicológica; los dos últimos capítulos no alcanzaron a ser novelas. A partir de *Introducción a la historia de la cultura en Colombia* (1930) y *De cómo se ha formado la nación colombiana* (1934), López de Mesa abandonó sus propósitos novelísticos y dramáticos y se entregó

---

de La Carreta, Medellín, 1977, p. 7 y ss., Luis Eduardo Nieto Arteta, *El café en la sociedad colombiana*, Bogotá, Edit. Tiempo Presente 1975, especialmente, pp. 45-68; Jorge Orlando Melo, "La República conservadora (1880-1930)", en *Colombia hoy*, Bogotá, Edit. Siglo XXI, 1978, p. 74 y ss.

46 Comp. El juicio de J. B. Jaramillo Meza que cita Carlos García Prada, en su *Diccionario de literatura latinoamericana*, Fasc. "Colombia", Unión Panamericana, Washington, 1959, págs. 155. Además, véase la brillantísima opinión de Dr. Jorge Eliécer Ruiz, en el prólogo a *Ensayistas colombianos del siglo XX*, ICC, BBC, Bogotá, 1976, p. 10 y ss. Pese a que Jorge Eliécer Ruiz quiera parangonar a López de Mesa con un Herr Profesor alemán, no hay nada en López de Mesa que se pueda comparar a profesores alemanes como Curtius, Karl Reinhardt, Wolfgang Schadewaldt, Hugo Friedrich, Otto Brunner o, para citar del siglo XIX, a Droysen o Mommsen. Sin la inexplicable (o explicable) iracundia germanófila de la opinión del Dr. Ruiz, es más justa la opinión de Rubén Sierra Mejía, en "Temas y corrientes de la filosofía colombiana en el siglo XX" en *Ensayos filosóficos*, ICC, CAN, Bogotá, 1978, p. 97.

al ensayo y a la investigación: *La sociedad contemporánea y otros escritos* (1936), *Disertación sociológica* (1939), *Breve disertación sobre nombres y apellidos* (1931), *Nosotros y la Esfinge* (1947) y *Escrutinio sociológico de la historia colombiana* (1955), fueron los productos de esa actividad que delataban una peculiar concepción de la ciencia muy extendida en el mundo hispánico (como José Vasconcelos o Eugenio D'Ors). Según dicha concepción, la bella literatura es el medio más adecuado para expresar las especulaciones del espíritu y para darles, mediante un gongorismo cientifizado (como en el caso de López de Mesa y D'Ors) vestidura de rigor. López de Mesa no era descendiente espiritual de José Enrique Rodó —en Colombia solo hubo un "arielista": Carlos Arturo Torres (1867-1911), cuya obra de ensayista sobrio y bien informado misteriosamente no ha merecido la atención de los admiradores de Sanín Cano, pese a que representaba una tendencia semejante—, pero sí lleva el cuño de un tipo de escritores ensayistas latinoamericanos surgido bajo su influencia y que, a causa de sus encontradas aspiraciones estético-literarias y científicas, se llamó "el pensador". El vago nombre sugería *altura* ("alta filosofía" dice de los ensayos de López de Mesa el ya citado Jaramillo Meza), y aunque esta *altura* era igualmente vaga, en la sociedad alfabeta semiculta, semimoderna y pertinazmente tradicional, la *altura* y el *pensador* que la llevaba en su meditadora frente, sustituyeron a la *inspiración* y al *bardo* de la época inmediatamente anterior —el del *humanismo v*aticano de *viñeta*—. Gracias a la *altura*, el sucesor de bardo, el nuevo tipo llamado pensador, compartía los privilegios de *revelación* y *ciencia* de que hasta entonces había gozado en las regiones agro-católicas el cura párroco o director espiritual: como su saber era inaccesible (el más inteligente campesino de Tipacoque no podía saber que el latín en que estaba escrito el Oficio divino que llevaba el santo y sabio párroco en el bolsillo de la sotana no tenía nada que ver con la ciencia) se lo llamaba *Doctor*. Al pensador colombiano Luis López de Mesa se lo llamó *Profesor*.

El cambio de tipo de escritor —la sustitución del bardo por el *pensador*—, formado bajo la influencia de las transformaciones sociales, de la secularización, y aceptado por la sociedad dentro de nuevas valoraciones, lo encarnó en Colombia Luis López de Mesa. Su *Introducción a la historia de la cultura en Colombia* apareció solamente ocho años después de *El alma nacional* de Luis María Mora. Pero en ese brevísimo lapso, los acontecimientos políticos y las modificaciones sociales y económicas, de los que aquellos eran expresión, impusieron la necesidad de contemplar el mundo y la propia realidad desde una perspectiva diferente de la miope nostálgica de la encomienda sabanera consagrada por Tomás Rueda Vargas, de la cosmopolita de *viñeta* cantada por Guillermo Valencia y de la neotomista y mariana que con tan conmovedor ahínco rosarista defendió el doctor Luis María Mora. López de Mesa respondió a esa necesidad. El que la satisfizo con un "rudimentario cientificismo" —como apunta Sierra Mejía en el trabajo citado más arriba— se debe al hecho de que él realizaba su tarea en un mundo social que, bajo la poderosa influencia del confesionario y del púlpito, carecía de los presupuestos culturales más elementales para aceptar y cultivar una ciencia rigurosa. Esta *ciencia* resultaba ininteligible y socialmente ineficaz. En la cuna universitaria de la República, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, se seguía comentando el tomismo con fervor y fanatismo tan anacrónicos que daban la justificada impresión de que en la Colombia liberada por el rousseauniano Bolívar y organizada legal y leguleyamente por el benthamista Santander se seguía librando la batalla jesuítica de la Contrarreforma española. El "rudimentario cientificismo", el "lenguaje culterano", el "evolucionismo ingenuo" y el "sociologismo desaforado" —J. E. Ruiz dixit— de López de Mesa no contribuyó a hacer a Colombia "más diletante" o a "despertar el humor del país y hacerlo un poco más irresponsable y por eso más aventurero"; fue algo más modesto, a saber, contribuyó a apartarlo de "la tradición neotomista" y,

prestando atención a las ciencias modernas "sin referirlas a la autoridad católica", intentó una "interpretación filosófica de la historia de Colombia" —como dice Sierra Mejía. Es decir, constituyó un intento discreto de rectificar ese terco anacronismo. Por eso trató de explicar filosófica, no provincialmente, la historia de Colombia, como lo había hecho Luis María Mora, resumiendo los tópicos del humanismo conservador de estirpe hispánica encarnados por M. A. Caro.

En la *Introducción a la historia de la cultura en Colombia*, López de Mesa esbozó esa interpretación centrada en las diferencias ideológicas de los partidos, especialmente desde el punto de vista filosófico-religioso, con conciencia de los problemas que plantean las transformaciones operadas por la civilización contemporánea y dentro de una perspectiva continental. Nueva no era la comprobación de que tras las ideologías de los partidos se hallaban concepciones filosóficas que, en último término, se referían al papel de la Iglesia en la vida nacional, porque las disputas de mediados del siglo pasado lo habían puesto en evidencia[47]. Nueva para Colombia fue su intuición de que a una filosofía y a una concepción política justificada por esta se acercaba a su fin y que era la ciencia moderna la que debería sustituirla y nutrir a la filosofía. En *De cómo se ha formado la nación colombiana,* López de Mesa amplió su esbozo de la *Introducción*, pero no lo profundizó: con una mezcla de datos empíricos y de especulación de sicología de los pueblos, comprobó el "cambio de rumbo de todas las actividades del hombre, desde lo económico hasta lo sentimental. Se deslíen los conceptos como greda en este diluvio de contradicciones de la vida"[48]. Vista *a posteriori*, la

47 Jaime Jaramillo Uribe, "Etapas de la filosofía en la historia intelectual colombiana", en *Entre la historia y la filosofía*, Bogotá, Edit. Revista Colombiana, 1968, p. 70 y ss., y Rubén Sierra Mejía, ob. cit., p. 94 y ss.

48 Luis López de Mesa, *De cómo se ha formado la nación colombiana*, Medellín, Edit. Bedout, s. f. p. 175.

intuición que constituyó el tema central de toda su obra parece banal. Sin embargo, nadie en su época encontró los medios de decirla sin provocar las furias aniquilantes de la Iglesia. Por su evolucionismo, esta consideró cuasi-herético a López de Mesa. Éste por su parte que no fue ni anti-clerical ni polémico y sofocó la necesaria discusión crítica sobre la historia de Colombia con su interpretación sociologizante. Antes por el contrario, representaba el espíritu del progresismo moderado bajo el que se inclinaba la República liberal.

A diferencia de López de Mesa, su más joven contemporáneo y paisano Fernando González no recurrió ni a la filosofía ni a la ciencia para interpretar la realidad colombiana. Todas sus obras, desde *Pensamientos de un viejo* (1916), pasando por *Viaje a pie* (1929), *Mi Simón Bolívar* (1930), *Don Mirócletes* (1932), *El hermafrodita dormido* (1933), *Mi compadre* (Juan V. Gómez) (1934), hasta *Santander* (1940), por solo citar las que lo hicieron famoso, constituyen la contraposición irreverente y burlona del "cientificismo" que postulaba López de Mesa, pero no por eso significaron un retorno a posiciones anteriores. En *Viaje a pie* confesaba: "nos llamamos filósofos aficionados", y aunque durante mucho tiempo se lo consideró como *filósofo* ("Es una curiosidad sin par esta mezcla de Federico Nietzsche y Samuel Smiles que ha logrado el antioqueño", lo llama Jorge Zalamea Borda)[49], lo cierto es que su *filosofía* fue solo un instrumento parodístico de su burla, de su anti-literatura, en que consiste su crítica de lo consagrado. Lo consagrado es en primera línea "nuestra educación clerical", a la que en *Viaje a pie* dedicó páginas reveladoramente más eficaces que las que el asturiano Ramón

49 La cita de Zalamea Borda en *Literatura, política y arte.* BBC. Bogotá, 1978. p. 693. Escritor popular escocés Samuel Smiles (1812-1904), se conoce por sus libros de auto-ayuda; justamente el más importante porta el título *Self-Help* (1859). [N. de E.].

Pérez de Ayala consagró en *A.M.D.G.* de 1910[50]. Este aspecto principal de lo consagrado fue solo uno de los objetos de su crítica. En su *Santander*, por ejemplo, intentó una desmitologización de la historia de Colombia con reflexiones expresadas en forma aforística llenas de presentimientos del futuro (sobre la unidad del mundo, por ejemplo). En *Mi compadre* y en *Don Mirócletes* hizo certeras burlas de quienes comenzaban a dominar el país, ilustrando con una parábola humorística la depravada realidad que se ocultaba tras la nueva fachada[51]. Sin embargo, cuando se enfrenta a la figura de Juan Vicente Gómez pone entre paréntesis su actitud crítica, glorifica al dictador y se adhiere a principios autoritarios que, antes, en *El hermafrodita dormido*, había puesto en tela de juicio de manera tan ambigua como la que se trasluce en *Mi compadre*.

No la contradicción, sino la anarquía presidieron su trabajo intelectual. Fernando González rompió con todas las convenciones de la literatura. Hubiera podido jugar en Colombia un papel semejante al que jugó Macedonio Fernández en Argentina, a quien se asemeja su forma dislocada con la que maneja el lenguaje, en la burlona irreverencia con la que se refiere a la filosofía y en la arbitrariedad de sus teorías y de la formación de conceptos. Sin embargo, a diferencia de Macedonio Fernández ("filósofo" arraigado en el mundo criollo), Fernando González solo tenía un punto de referencia, el Yo, a cuyo predominio González llamó

50 La novela de Pérez de Ayala *A.M.D.G.* (1910) pertenece a la tradición novelística anti-clerical española, desde *Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch* de Benito Pérez Galdós y *La Regenta* de Clarín en el siglo XIX a la que continúa en el XX *El jardín de los frailes* del liberal republicano Manuel Azaña. En la novela *A.M.D. G.* –que es la consigna de la Compañía de Jesús, *Ad maiorem Dei gloriam*–, se delata la falsedad truculenta de la técnica de dominación de los ejercicios espirituales de Ignacio de Loyola. Tiene afinidad, en este aspecto de crítica al catolicismo irlandés jesuítico, con *Retrato de un artista adolescente* (1916) de James Joyce. [N. de E.].

51 Fernando González, *Don Mirócletes*, París, Edit. *Le Livre Libre*, 1932, p. 72 y ss.

egoencia. Referida al individuo, esta se tradujo en el afán y el deber de cultivar la personalidad. Proyectada hacia la vida social latinoamericana, la *egoencia* lo condujo a un culto del hombre fuerte y de un nacionalismo que justificaba al hombre fuerte latinoamericano y condenaba al mismo tiempo a su contrafigura europea (Mussolini). En la literatura, la *egoencia* produjo una teoría que explicaba su obra, pero que no era aplicable, y en esto también se emparenta a Macedonio Fernández: "La creación artística es la realización de personajes que están latentes en el autor. Nadie puede crear un criminal, un avaro, un santo, un idiota, un celoso, sin que los lleve por dentro"[52].

Los personajes que creó fueron todos solo un pretexto para desnudar su Yo. Al contacto con las cosas, al contemplar los acontecimientos, la desencadenada *egoencia* de Fernando González le dictó verdades y medias verdades intuitivas. Ni los aciertos agresivos, ni la forma libérrima en que los expresó justifican la comparación con Nietzsche que frecuentemente se insinuó. Fernando González celebró la liberación del individuo que anunciaba la secularización y, de manera ambigua, al individualista y a su ética: el hombre fuerte, el culto a la personalidad, que ya dominaba en la vida de los negocios. Como el Padre Atienza, personaje de la novela citada de Pérez de Ayala, Fernando González manifestó desaforadamente lo que aquel dijo cuando abandonó el colegio-convento, sobre cuya puerta se hallaba la inscripción A.M.D.G.: "Cuánta hermosura, Dios mío, cuánta libertad. El Padre Atienza abría los brazos y se ponía cara al firmamento". López de Mesa no pensó cosa diferente, pero lo dijo con engolada sordina.

52 *Ob. cit.*, p. 8 y ss.

VI. Locus terribilis

La liberación del monacal pasado inmediato no significó que su peso sentimental y su poder institucional hubieran cesado por completo. El proceso de secularización se encontraba en sus complejos comienzos. El agro-catolicismo en sus diferentes versiones (la *novogranadina* liberal que representaba Rueda Vargas, la trivial seudo-moderna que cristalizó en *Rosalba* de Arturo Suárez, la del *humanismo* de viñeta de Guillermo Valencia y la del *humanismo* mariano-rosarista de Luis María Mora, entre otros) seguía nutriendo las valoraciones de la sociedad colombiana, que al mismo tiempo se entregaba al lujo de la "civilización contemporánea": al gozo de la nueva riqueza, a lo "europeo", al lujo, que se sostenía sin otra inversión que la explotación y la represión de "los de abajo". "Los de arriba" querían ser como los capitalistas europeos —más tarde como los norteamericanos— sin modificar el *statu quo* señorial[53]. A esta insólita cuadratura del círculo se debió una inesperada transformación: la constitución de dos estratos en la clase dirigente señorial, uno de los cuales surge de la mezcla política y negocios y, aunque no es aceptado totalmente por el primero, convive con él y así se opera paulatinamente una diferenciación social que correspondía al crecimiento de la ciudad. Carrasquilla decía de Bogotá: "es ciudad muy complicada que necesita largo estudio".

A esta complejidad dedicó Emilio Cuervo Márquez (1873-1937) sus novelas breves *La ráfaga* (1910), *Lilí* (1923), que junto con *La selva oscura* (1924) publicó en París en un volumen con el título de la última. Su propósito fue de hacer estas novelas (y las que anunció: *Corazón de mujer* y *Diario de Alfonso Villar*) "una serie de estudios sobre el alma de la mujer bogotana". Más que del alma de la mujer bogotana, Cuervo Márquez esbozó un cuadro

53 Antonio García, *Colombia. Esquema de una república señorial*, Bogotá, edit. Cruz del Sur, 1977, especialmente p. 23 y ss.

de la nueva clase alta señorial. En *La selva oscura*, la más amplia de las tres, aparecen retratados los tipos del político arribista (Armando Malo), del provinciano audaz y ambicioso (Luis Pérez), de las ricas recién venidas (Encila y Emelina Schneider), de los detentadores del poder (el general Plaza y el ricachón César Duarte Calderón), del negociante sin escrúpulos (Pedro Mejía Galván), que constituyeron los representantes del nuevo estrato (algunos ya prefigurados en *Gil Blas* de José Manuel Marroquín y en *Pax* de José María Rivas Groot y Lorenzo Marroquín), y los tipos representativos de la vieja clase tradicional (Helena Valverde, educada naturalmente en París y su hermana Elvira que naturalmente profesó de monja) y del aristócrata bogotano, Paco Leyva. Su breve descripción es significativa: "Era un esbelto mozo de treinta años, rico, educado en Inglaterra, de bigote afeitado, planta exótica por su elegante escepticismo, su desvinculación con los gobiernos y sus brillantes antecedentes de familia en aquella sociedad intérlope de arribistas por el amor o por la intriga"[54]. Como Paco Leyva, Helena es ejemplar y se destaca en este medio en el "que los hombres hablan de política y especulaciones, las mujeres de modas, de joyas, de escándalos más o menos verosímiles [...]"[55], y al que ella sucumbe: obligada por su marido a que, para realizar un negocio con el gobierno, se entregue al repugnante y meloso general, Helena se suicida. En la simplicidad con la que Cuervo Márquez dibuja a sus personajes se percibe una clara intención simbólica: la vieja clase señorial es íntegra moral y culturalmente; la nueva clase, hija de los cambios sociales, que no tiene "brillantes antecedentes de familia" y que no ha sido educada ni en Inglaterra ni en Francia, es moralmente corrupta y culturalmente vacía. El que los personajes sean estereotipos es un hecho que lleva a estas novelas, muy conocidas y elogiadas en su tiempo, a alcanzar

54 Emilio Cuervo Márquez, *La selva oscura*, s. d., París, 1924, p. 118.

55 Pág. 205. *Ob. Cit.*, loc. cit.

el límite de lo trivial. Pero justamente por ser estereotipos, reflejan ideales y realidades (Paco Leyva, por ejemplo) de una manera evidente, que no serían tan fácilmente perceptibles sin tipificación. Los adulterios, las intrigas, la conducta inescrupulosa, el arribismo, las ambiciones, la corrupción a la que es sacrificada Helena, convierten a la nueva sociedad, a la vida gobernada por la nueva clase señorial en una "selva oscura". Al viejo tópico de la "selva oscura" (inversión del tópico *locus amoenus*) dio Cuervo Márquez un nuevo sentido: al transponerlo a la vida de la ciudad, concretamente de Bogotá, lo convirtió en una forma alegórica de comprender y criticar el presente. Y aunque sus novelas no han perdurado, pese a los elogios de su época, lo cierto es que con ellas se introducía una dimensión nueva en la literatura colombiana: la de la novela urbana, si por tal se entiende no solo la que describe la vida de los hombres en la ciudad sino la que registra los efectos de la vida urbana en los hombres.

El mismo año en que Cuervo Márquez publicó *La selva oscura*, en París, apareció *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1889-1928). Celebrada por sus descripciones de la naturaleza bárbara, por la denuncia de la explotación de los caucheros, la historiografía literaria la ha considerado unánimemente y con terca rutina como "novela de la tierra", como "la primera novela específicamente americana", y se ha asegurado que su publicación "anunció el advenimiento de una literatura de verdad nuestra"[56]. En medio de tan constante euforia —llena de muchas reservas—[57] se olvidó tener en cuenta la tradición de la que surge la novela: en el trabajo de Loveluck citado, al apoyarse en la interpretación de los trabajos

56 Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia*, publicaciones del instituto Caro y Cuervo, XI, Bogotá, 1957, p. 205.

57 Un resumen de todos los lugares comunes, de los elogios condicionados y de las reservas llenas de elogios, lo ha hecho con destreza escolar Juan Loveluck, de la Universidad de Carolina del Sur, en su prólogo a la edición de la obra para la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.

de Neale-Silva sobre Rivera, se olvidó tener en cuenta el horizonte histórico-social y cultural de Colombia durante el primer cuarto del presente siglo[58]. En contra de las interpretaciones "terrígenas", Jean Franco ha observado que a *La vorágine* "se la puede considerar de diversas maneras: como una alegoría romántica, como una visión terrorífica de la barbarie de su país intelectual de la ciudad, como una novela de protesta"[59]. *La vorágine* es, de hecho, las tres cosas que indica Jean Franco. Y su valor literario consiste principalmente en la complejidad con la que se entrelazan entre estos estratos otros elementos, constituyendo un mundo novelístico cerrado en el que nada sobra, porque todo tiene su función propia. En cuanto "alegoría romántica", la novela narra un viaje que se ha asociado al de Dante, aunque el *topos* del viaje constituye un elemento esencial de la novela europea contemporánea a la de Rivera y como en ella, tiene la significación de una fuga[60]. El viaje de Arturo Cova —que en numerosos detalles recuerda el itinerario de Santiago Pérez Triana en *De Bogotá al Atlántico* (1897)[61]— lo conduce de la ciudad a la selva, pero las estaciones que sigue pueden considerarse

58 Con esto no se quiere decir que cada país tiene su historia literaria nacional tan específica que se diferencia de las demás del Continente. Con esto se quiere decir simplemente que el estudio de un autor de cualquier nación latinoamericana presupone un detallado conocimiento de su horizonte social y cultural. Solo ese conocimiento permite situarlo adecuadamente dentro del marco evolutivo común de la sociedad y la literatura latinoamericanas y ponerlo en referencia con las letras europeas.

59 Jean Franco, *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*, Penguin Books, 1970, p. 100. Punto de vista semejante sostiene Peter G. Earle, "Camino oscuro: la novela hispanoamericana contemporánea" (1967), en: Aurora M. Ocampo (compiladora), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* (Antología), México, UNAM, 1973, p. 76 y ss.

60 Comp. Wolfgang Reif, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschraeume*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1975.

61 A este antecedente alude Antonio Curcio Altamar, *Evolución de la novela en Colombia*, publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1957, p. 207. Comp, el prólogo de Hernando Téllez a la edición del libro de Pérez Triana, *De Bogotá al Atlántico*, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1942,

como los pasos que, en la medida en que van avanzando, lo alejan del idilio o *locus amoenus* (las descripciones de la naturaleza en la primera parte) hasta acercarlo y hundirlo en el infierno, la inversión paulatina del *locus amoenus*, en el *locus terribilis*. El viajero fugitivo es poeta y sus valoraciones (que se traslucen en las descripciones de la naturaleza de la primera parte, mientras al principio de la segunda parte contiene elementos netamente románticos mezclados con elementos anti-románticos) corresponden a las de la sociedad tradicional con rasgos pequeño-burgueses: su *hidalguía*, su ideal hogareño. Pero ese poeta *romántico*, como se suele designar a Cova con un concepto simplificado de romanticismo, toma conciencia de que la realidad a la que lo lanzó su fuga es lo contrario de lo que él había conocido (el sabanismo de Tomás Rueda Vargas o el paisajismo epigonal de Isaacs). En el viaje conoce la realidad histórica: la arbitrariedad, la ley del más fuerte (la suspensión de la ley) que presencia Cova en los llanos es la forma extrema y brutal del *homo homini lupus* del liberalismo clásico. Por lo demás, esa forma fue el sustrato sobre el que se sostenía la sociedad colombiana desde el siglo XIX y que se puso de manifiesto en la Guerra de los Mil Días. Mezclada con la intransigencia clerical y el dominio señorial, esa forma dominó la República conservadora, por paradójico e insólito que parezca.

Cifra alegórica de la violencia que latía en la vida social colombiana, *La vorágine* la hizo consciente en un lenguaje que correspondía a las bellas y señoriales apariencias tras las que la violencia se ocultaba: el del poeta de estirpe romántica con su nostalgia de la muerte, su fatalismo ante el destino, su gozo en el fracaso, su vanidad y valiente hidalguía, su presencia de ánimo, y su egoísmo fachendoso. Investigaciones muy detalladamente positivistas las de Eduardo Neale-Silva, han descubierto que la

---

cuyos juicios críticos y elogios sobre Pérez Triana –sin saberlo Téllez– coinciden con los que, en una retórica ingenua, se han hecho a *La vorágine.*

figura de Arturo Cova tuvo como prototipo a Luis Franco Zapata, quien "dio a Rivera innumerables pormenores sobre la trágica existencia de la selva y los *siringales* [...]" y sobre "muchos de los personajes que incorporó Rivera a sus páginas"[62]. De prototipo de Cova hubieran servido igualmente al escritor imaginativo que era Rivera un Clímaco Soto Borda o un Julio Flórez, o el que sirvió de modelo al Gustavo de *Rosalba*. Cova no necesitaba de un modelo o prototipo especial: él representa un estereotipo social. Eficazmente dibujado por Rivera, este le agregó una dimensión: la vida interior. El que Cova no le resultó tan diferenciado interiormente como un personaje de Proust —tal parce ser la medida con la que se juzga a los personajes de Rivera, tácita o expresamente— no se debe a la incapacidad de Rivera, sino al hecho de que el modelo real no era más que un estereotipo. La conjunción de estos estereotipos modelados por ella, explica en parte por qué una ilustración simbólica de la situación y de su complejidad solo podía lograrse literariamente mediante el recurso al topos *locus terribilis*. Se había engendrado en la República conservadora, lo había irrigado con indecisa mano hipócrita la República liberal. Era apenas natural que floreciera agresivamente con todos sus terrores en la Cristilandia de Laureano Gómez.

[62] Cit. Por Juan Loveluck, en el prólogo a la edición de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976, p. 24. Para ser consecuente con el método vulgar-positivista norteamericano de Neale-Silva, sería necesario comprobar, de alguna manera, en qué lugar preciso de los llanos estaban situadas las densas regiones que inspiraron las primeras páginas de la segunda parte y explicar por qué tienen voces y por qué son multísonas. Para la historia el resultado sería prometedor y sorprendente: el descubrimiento de que Rivera fue un historiador botánico, un zoólogo, sociólogo, antropólogo y ganadero que legó sus observaciones en un lenguaje muy inexacto, parecido al que usa la poesía.

VII. En tela de juicio

Un año después de la aparición de *La vorágine* se publicó en Bogotá *Tergiversaciones*. (Primer mamotreto), 1915-1922 de Leo Legrís, Matías Aldecoa y Gaspar. Su autor, León de Greiff (1895-1976) había dirigido en Medellín la revista *Panida*, que comenzó a aparecer en 1915, y frecuentaba en Bogotá la tertulia del Café Windsor, a la que asistían Jorge Zalamea Borda, Ricardo Rendón, Germán Arciniegas, Rafael Maya, Luis Tejada, Luis Vidales, Germán Pardo García, Gabriel Turbay, Jorge Eliécer Gaitán, Felipe Lleras Camargo, José Mar, Octavio Amórtegui, Carlos y Juan Lozano y Lozano, José Umaña Bernal, y "Los Leopardos" José Camacho Carreño, Augusto Ramírez Moreno y Silvio Villegas, además de Alberto Lleras Camargo. Las historias literarias metodológicamente más avanzadas llaman a este grupo de asistentes a la tertulia generación de "Los Nuevos", solo porque, antes que llegara de España la moda del *puzzle* histórico-literario en que consiste la "teoría de las generaciones", ellos se dieron ese nombre. Y aunque la composición de sus miembros era heterogénea y contenía en su seno varias *subgeneraciones*, al menos dos más, el concepto por sí mismo vago, se impuso conforme la opinión de sus más estelares miembros que se entendían a sí mismos como generación, para hablar según las reglas de la juguetona teoría. Menos que Generación —en el sentido de la importantísima teoría generacional de Ortega y Gasset— "Los Nuevos" fueron simplemente un fenómeno de la vida literaria (el de los grupos de escritores) semejante al de *El Mosaico* en el siglo pasado y al de *La Gruta Simbólica* en los comienzos del presente. De estos grupos legendarios de la vida literaria colombiana se diferenciaban "Los Nuevos" porque tenían una conciencia discretamente mesiánica (propia, por otra parte, de toda tertulia literaria desde que surgió la institución en su protoforma de Salón literario en el siglo XIX) que expresaban con muy modesto *pathos*. Así, por ejemplo, cuando

en 1926 apareció *Suenan timbres* de Luis Vidales (1904-1990), su contertulio Alberto Lleras Camargo expidió esta anunciación: "Hemos sostenido desde hace mucho tiempo la tesis de que 'Los Nuevos' tienen una psicología diametralmente opuesta, no solo contraria sino contradictoria, a la de las generaciones que les precedieron. Una sensibilidad más exquisita a los motivos universales y una más fácil adaptación a la idea, todo lo cual les da una apreciación distinta, más global, más de conjunto sobre las cosas y los hombres"[63]. La tautología del juicio (si los *nuevos* no son diferentes, ¿para qué se llaman los *nuevos*?) era tan impresionante, que hoy obliga a preguntar. ¿Qué querían realmente "Los Nuevos" con su sicología, su sensibilidad, con su más fácil adaptación a la idea" (¿a qué idea?), con sus excepcionales virtudes intelectuales? En la mirada retrospectiva que Vidales escribió en 1976 aclaró lo que Alberto Lleras Camargo —entretanto convertido en acérrimo combatiente de lo *nuevo*— había creído explicar con su vaga tautología. En esa retrospectiva asegura Vidales: "Estábamos demoliendo una fortaleza, un viejo país, una sociedad ochocentista, en los momentos en que la historia comenzaba su obra de épica contra todo lo vigente"[64]. "Los Nuevos" no lograron demoler esa sociedad, porque ella se encontraba ya en proceso de disolución y, sobre todo, porque no mucho más tarde algunos de los asistentes a las tertulias de los innovadores (como la *subgeneración* de los Leopardos) se encargaron de fomentar una restauración de la sociedad señorial bajo el signo de un utopismo al revés: el corporativismo fascista, que en su forma menos brutal saludaba y postulaba el advenimiento de "una nueva Edad Media". Pero algunos de ellos desafiaron la sociedad, la pusieron en tela de juicio: León de Greiff, Luis Tejada y Luis Vidales.

---

63 Alberto Lleras Camargo, "Las distinciones específicas de una generación", reproducido en la nueva edición de *Suenan timbres*, ICC, CAN, Bogotá, 1976, p. 203.

64 *Ob. cit.,* p. 196 y ss.

Lo hicieron como hacia 1900 lo habían practicado los últimos bohemios en Europa: con la desafiante intención de *épater le bourgeois*[65], lo que necesariamente implicaba una ruptura con las normas literarias que imperaban a fines de siglo. Pero no copiaban a esas literaturas, que para llegar a esa ruptura habían atravesado un largo proceso iniciado en el Romanticismo alemán[66], sino que sacaban la consecuencia de la asimilación y adaptación de los resultados de ese proceso a la literatura latinoamericana en el momento en que su sociedad había sido integrada al capitalismo. En otras palabras, sacaban las consecuencias del Modernismo.

En *Tergiversaciones* la huella modernista es evidente, pero no tiene carácter epigonal. En León de Greiff el modernismo rubendariano no fue mimético, encontró una expresión auténtica, precisamente porque él supo asimilar a Darío teniendo en cuenta lo que este había dicho: "mi poesía es mía en mí". En De Greiff, empero, el modernismo dariano sufre ya una transformación semejante a la que se conoce en el *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones, pero más perfilada: la iniciación de la vanguardia. Esta no surgió en Colombia bajo la influencia de las vanguardias europeas, de las que se tuvo conocimiento muy fragmentario y posterior, sino como el desarrollo dialéctico del modernismo literario y de la modernización social: el modernismo de Valencia fue artificial y simplemente mimético (de ahí su trivialidad), porque la sociedad señorial que él encarnaba constituía el polo opuesto de la que había posibilitado en Latinoamérica la génesis del Modernismo. Estas condiciones de posibilidad se dieron en Colombia más tarde,

---

65 Sobre el sentido de la expresión, que más adelante adquirió una significación trivial, comp. Gonzalo Sobejano, "*Épater le bourgeois* en la España literaria del 1900", en *Forma literaria y sensibilidad social*, campo abierto, Madrid, Gredos, 1967. p. 178 y ss.

66 Comp. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, nueva ed. Aumentada Hamburgo, Rowhlt, 1968, especialmente p. 27 y ss. (hay traducción española) y la teoría de Hegel sobre el fin del arte en la *Vorlesungen über Ästhetik*.

primero en Antioquia y luego en la capital; pero cuando se dieron, esto ocurrió aceleradamente: con la "indemnización norteamericana" por la independencia de Panamá y las aventuras financieras que acompañaron el acontecimiento. La sociedad colombiana a ponerse al día, y la literatura también. *Tergiversaciones* de León de Greiff responde a este momento.

No fue claro. Los que quisieron demoler la vieja sociedad e inaugurar una nueva era, dirigir las innovaciones forzadas que comenzaba a conocer Colombia por los caminos que se habían divisado con la Revolución mexicana en 1910 y la Revolución de Octubre, carecían de los medios para hacerlo: de capacidad de reflexión crítica y de claridad ideológica. La revolución necesaria fue formulada por algunos poetas, y su formulación resultó ambigua. En la "Pequeña balada de los sapos en las charcas" se burla De Greiff de las convenciones de la vieja sociedad:

Los sapos en las charcas
Serenatas jocundas
Van a decir
……………………
A insignes pedagogos
Ahítos de catálogos
Van a decir
Y a sucios demagogos
Y a poetas análogos:
Para reír
Y a solteras apáticas
Y a doncellas históricas
Van a decir
Y a las Dueñas Gramáticas
Y a las tales Retóricas
Para reír[67].

67 "Pequeña balada riente de los sapos en las charcas". O. C. p. 29.

Y al deslindar a los "Locos ególatras intrépidos/ enemigos de la necedad" de los "Bausantes estridentes/ pletóricos de vulgaridad", en la "Balada del abominario. Diatriba imprecante y oratoria", enumera lo que los primeros —los poetas— rechazan:

Adversarios de lo manido,
de lo obsoleto, de lo usual,
de las sonantes academias,
de los casos de actualidad,
de las virtudes de precepto,
de los juicios de autoridad…!
y que desdeñan vuestros rostros
estucados de seriedad,
insufribles de necedad.
……………………………….
arlequinescos figurines
prodigiosos de vaciedad;
esclavos de un molde preciso
……………………………….
Entes raquíticos, estólidos,
ídos al Limbo, presto, andad!
Andad al Limbo, figurines,
turba de lo sacramental,
inocuos y zurdos y vacuos,
solemnes y zafios y tal…![68]

Su crítica, que va dirigida en primer plano contra la vieja estética, adquiere el carácter del tópico finisecular del poeta bohemio que demuestra su conciencia de voluntaria marginalidad dentro de la sociedad burguesa. En De Greiff la conciencia del bohemio no lo conduce a reencarnar la figura del poeta que

68 León de Greiff, *Obras completas*, Medellín, Aguirre Editor, 1960, p. 37. Las citas en el texto se hacen según esta edición y se indican con las siglas O.C. y página entre paréntesis.

románticamente goza el sufrimiento de la marginalidad. Como algunos de sus contemporáneos europeos (Toller, Plievier, H. Ball), De Greiff da tono afirmativo a esa marginalidad:

"y complico mi lógica de ácrata anacoreta" (*ob. cit.,* p. 9)
"líricos de aires anarquistas" (*ob. cit.,* p. 32).

Es decir, subraya la anarquía como su posición frente a la sociedad. Poeta y ácrata, nihilista ("Yo soy Don Luis Segundo de Nihilia", ob. cit., p. 18), De Greiff se refugia en el YO, en la figura del poeta que ante la impotencia de transformar con su anarquismo a la sociedad, niega en cuanto anarquista sus instituciones y la desafía con los medios de la provocación:

"diciendo versos díscolos, ingenuos o sarcásticos,
que así le causan risas o asustan a 'la gente'…" (*ob. cit.,* p. 9).

Se proclama loco, bufón de diversas máscaras, soñador, lunático y crea un mundo poético que es la negación simbólica de lo establecido. Sin embargo, la belleza de ese mundo no logra ocultar la ambigüedad que determina esa negación: la negación del presente en nombre de un pasado ideal semejante al que glorifican los ideólogos de la sociedad señorial, al desear con nostalgia un pasado idealizado, el de los juglares:

"Tiempos ambiciados por prosaicos vates
desta edad mezquina! desta edad que tiene
por Dios un panzudo Rey de los Tocinos,
por meta… la bolsa llena de centenes!
…………………………………
Los vates de antaño
bien eran distintos" (*ob. cit.,* p. 91).

En las obras que siguieron a *Tergiversaciones*: *Libro de signos* (1930), *Variaciones alrededor de nada* (1936), *Prosas de Gaspar* (1937), *Poemillas de Bogislao Von Greiff* (1949), *Fárrago*

(1954) y *Bárbara Charanga* (1957), entre otras, León De Greiff "desconocido, incomprendido y combativo de 1915 a 1930" llegó a ser "no solamente el 'Maestro' acatado y amado por todos los círculos intelectuales, sino también el más popular de los poetas mayores de Colombia"[69].

Sin embargo, no varió su posición inicial. La enriqueció con experimentos métricos, con su léxico lleno de vocablos que, por marcadamente arcaicos, ya no eran castizos, con su incorporación del mundo musical de poesía, con el juego de las máscaras, con la creación del mito musical a la poesía, con el juego de las máscaras, con la creación del mito —no en el sentido depravado de la mentira— del aura nórdica que rodeaba su persona y que le venía en la sangre de sus antepasados. Su anarquismo se hizo nostalgia indeterminada de utopías lúdicas. Sus versos más populares ("Vendo mi vida, cambio mi vida…" que recuerdan el "jugué mi corazón al azar…" de Rivera) podrían considerarse como el *motto* que presidió toda su obra. No tenía nada de nórdico, como él lo creía. La lejanía que, bajo la forma de lo nórdico, de lo arcaico, del sueño, cantó De Greiff fue un punto de referencia —la Edad de Oro, esbozada por Ovidio— desde el cual él puso en tela de juicio su sociedad, en la que él estaba profundamente arraigado.

Desconocido, incomprendido y combatido como lo fue León de Greiff durante el reinado literario de Guillermo Valencia, lo fue también Luis Vidales (1904-1990). La poesía de *Suenan timbres* no tenía filiación tan fácilmente deducible como la de León de Greiff. Surgida silvestremente –según confiesa su autor– en la época de la plenitud vanguardista latinoamericana, el vanguardismo adamítico de Vidales debió nutrirse del "espíritu de la época" (*horribile dictu* idealista para cualquier marxista de cualquier observancia), que, como siempre, había dado a conocer en Colombia el movimiento vanguardista español o, al menos,

---

69 Jorge Zalamea Borda, prólogo a O.C. p. VII.

el Valle-Inclán de la poesía "esperpéntica" de *La pipa de Kif* (1919). Al vanguardismo adamítico de Vidales lo llamó Alberto Lleras Camargo *humorismo*[70]. Tras el humorismo, tal como lo entendió entonces Alberto Lleras Camargo, se ocultaba algo más que la voluntad de reírse de todo. Los procedimientos de la poesía de *Suenan Timbres*: asociación de imágenes comúnmente inasociables (por ejemplo: corona de muerto-salvavidas; es un procedimiento quevediano, que Borges actualizó y acentuó en su teoría de la metáfora), la materialización de lo inmaterial (ruidos y sombras; la generación española del 27 lo había popularizado), la inversión de las nociones habituales de las cosas ("Yo veo el dorso del acontecimiento"[71]) como en "El hueco": *"Casas. /Huecos interrumpidos por paredes y puertas"*[72], equivalían al principio del que Valle-Inclán dedujo el "esperpento": la deformación del "héroe clásico". Vidales no se sirve del desvelador espejo cóncavo de Valle-Inclán, sino de la *demolición* de la lógica del sentido común. El "mundo al revés" que surge de la aplicación de este procedimiento, es la negación de lo consagrado. En Vidales, la negación es más radical y menos ambigua que en De Greiff. Con todo, en cuanto revolución por la poesía, la negación de lo consagrado se operaba dentro de lo consagrado, es decir, dentro de la creencia idealista de que la literatura y especialmente la poesía, pueden transformar porque conmueven. Esa fue la creencia de todas las vanguardias europeas que se movieron en un círculo vicioso y, en muchos casos como el futurismo, terminaron en el polo opuesto de la meta que anunciaron. En Colombia, la vanguardia fue moderada: puso al día al país literariamente, aunque sus efectos solo se vieron más tarde. La sociedad no daba para más. Y las contradicciones de la vanguardia, que en Europa contribuyeron al irracionalismo pre-

---

70 Alberto Lleras Camargo, "*Las distinciones específicas de una generación*", recogido en la ed. *Suenan timbres*, ICC, CAN, p. 70.

71 Luis Vidales, ob. cit., p. 70.

72 *b. Cit.,* p. 60.

fascista, no llegaron a estallar en Colombia, posiblemente ni se las ha percibido aún.

Estas contradicciones se presentaron de manera inconfundible en las crónicas de Luis Tejada (1898-1924), *Gotas de tinta* (1921) y las que publicó en *El Espectador, El Sol y Cromos*[73]. El mismo Tejada las disculpó en el prólogo al volumen, aunque es probable que no tuviera plena conciencia de su significación. Atacó certeramente a Valencia y a Marco Fidel Suárez, y en esos ataques hizo un comprimido retrato literario de los dos, que no invalida el tono agresivo en que está escrito: "Guillermo Valencia ha sido siempre un astuto usurpador de patrimonios ajenos: su obra poética es el fruto de una inteligente piratería ideológica al través de todas las literaturas, y su hacienda particular la ha formado despojando sin misericordia a pobres indios inermes…"[74]. Y sobre Suárez: "Su literatura, sin ojos y sin alma, pasará como un agua clara y trivial, sin dejar huella perdurable"[75]. Esos ataques se nutrían de su fuerte voluntad de renovación y futuro. Sin embargo, Tejada —según Luis Vidales, el organizador del partido comunista colombiano—, al mismo tiempo que elogiaba el sentido de aventura en los negocios, es decir, el rasgo más sobresaliente de la vida capitalista y burguesa norteamericana, hacía una crítica a la burguesía[76], sin percatarse, al parecer, de su contradicción ideológica. Rechazaba la contemplación romántica de la naturaleza, y se entrega a ella[77]. Celebraba las innovaciones de la técnica moderna y las condenaba en nombre del idilio tradicional[78]. En lenguaje católico escribió

---

73 Recogidas ahora en el vol. *Gotas de tinta*, a cargo de Hernando Mejía Arias, ICC, BBC, Bogotá, 1977. Comp. El estudio preliminar de Juan Gustavo Cobo Borda, p. 28 y ss.

74 Citado por Cobo Borda en el mencionado estudio, ob. cit., p. 23.

75 *Ob. cit.,* p. 76.

76 *Ob. cit.,* pp. 130 y 224.

77 *Ob. cit.,* pp. 69 y 89.

78 *Ob. cit.,* p. 104.

una "Oración para que no muera Lenin"[79], en la que con la retórica tradicional lo llama "Cristo hiperbóreo de ojos oblicuos, de barbas endrinas, de sencillo y misterioso paso". (¿Se anticipó, quizás, a las emociones de Ernesto Cardenal?). No lo hacía por volubilidad. En una nota polémica contra Marco Fidel Suárez vislumbró la causa: "por incapacidad mental, por falta de inquietud espiritual, porque no sabemos ejercer con plenitud la libertad del pensamiento"[80]. No era su dolencia, pero sí la del medio. Hubiera podido agregar: por exceso de retórica, de dogmatismo.

En contra del optimismo dogmático de Vidales (residuo quizá del estalinismo eclesiástico y burocrático), el mérito de Luis Tejada no consistió en que "su condición de organizador… lo señala como figura singular en la historia de la revolución colombiana"[81]. Cuando esta se inicie, primero, y después quizá triunfe, es posible que se considere a Luis Tejada como a uno de los más sobresalientes continuadores teóricos del marxismo-leninismo en Colombia, aunque en ninguno de sus escritos se puedan percibir las huellas de sus "lecturas marxistas" hechas "concienzudamente", como asegura Luis Vidales[82] (en Vidales tampoco). Mientras llega esa época, queda la libertad de considerar a Luis Tejada como a un significativo periodista que expresó la necesidad de liberarse de un pasado oprimente y deprimente. La expresó como lo hicieron los vanguardistas de todo el mundo contemporáneo y como León De Greiff y Luis Vidales en Colombia: poniendo en tela de juicio la anacrónica sociedad señorial, sin peguntarse por sus propias contradicciones.

---

79 *Ob. cit.,* p. 208.
80 *Ob. cit.,* p. 323.
81 Luis Vidales, "*Luis Tejada*", en *ob. cit.,* p. 146.
82 *Ob. cit.,* p. 415; en Vidales, tampoco.

VIII. Retórica del exilio

Como León De Greiff y Luis Vidales, el inquieto Miguel Ángel Osorio (1883-1942), menos rico en máscaras que De Greiff, fue desconocido e incomprendido en Colombia hasta que, después de haber ensayado las de Maín Ximénez (de estirpe más castellana que Matías Aldecoa) y la de Ricardo Arenales, tras una larga ausencia de 20 años, ocasionada al parecer por una desilusión amorosa, fue presentado en Manizales por Juan B. Jaramillo Meza, Aquilino Villegas (ex asistente a la tertulia de *La Gruta Simbólica*) y el *nuevo* y *leopardo* Silvio Villegas. Esto ocurrió en una velada celebrada el 13 de mayo de 1927 en la que Osorio, quien se había decidido por la máscara de Porfirio Barba-Jacob, recitó entre otros poemas, la "Canción de la vida profunda". El poema que había surgido 12 años antes en La Habana, le aseguró junto con "Futuro" (escrito en Guatemala en 1923), la sucesión de Julio Flórez en la dinastía poética de Colombia. El éxito que tuvo en Centroamérica, donde se proyectó coronarlo (como se había hecho en Lima con Santos Chocano y en Usiacurí con Julio Flórez), demuestra que su poesía producía fuertes emociones más allá de las fronteras nacionales: con ello, el exiliado voluntario había logrado universalizar, una temática que hasta entonces se creía específicamente colombiana (aunque la universalización fue más bien centro-americanización). La temática (meditación sobre la vida) nunca lo había sido. La habían cultivado una vez los poetas de la meditación que buscaban en alguna hondura *metafísica* una rectificación de los excesos superficiales del Modernismo, como González Martínez y Amado Nervo. El "búho", que aparece con frecuencia en León de Greiff, sustituyó al "cisne", como símbolo y cifra de la sabiduría, y bajo las alas del primero la poesía se inundó de cuestiones metafísicas. En el famoso soneto de Gonzalo Martínez ("Tuércele el cuello al cisne del engañoso plumaje" de 1910) concluía el elogio al "sapiente búho" con una comprobación

revestida de disculpa: "Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta/ pupila, que se clava en la sombra, interpreta/ el misterioso libro del silencio nocturno". Barba-Jacob supo disfrazar la "inquieta pupila" del búho con el "engañoso plumaje" del cisne. Con todo, no es la abundante retórica meditativa de Barba-Jacob la que tiene significación para la historia de la literatura colombiana. Con mayor desesperación que Julio Flórez, decía lo mismo que Julio Flórez. Participaba también de la *egoencia* de Fernando González, y asordinada y ambiguamente de la rebeldía general y frustrada de la sociedad en el momento que esta se encontraba: percibía que el fin de la paradójica República tradicional traía al mismo tiempo la liberación y una moderada reedición de la sociedad señorial. Su importancia para la historia de la literatura colombiana se debe más bien a la recepción de su poesía, no solamente por el público amante de las recitaciones, sino también por las altísimas esferas de la crítica: el prólogo con el que Daniel Arango adornó la edición de *Antorchas contra el viento*, aparecida en 1944. El prólogo es barba-jacobesco: comenta con emociones y retórica la obra de Barba-Jacob, lo declara demoníaco y para fundamentar la opinión se sirve de una obra trivial de Stefan Zweig (*La lucha contra el demonio*, la obra más contradictoria de este trivial autor) que le permite comparar al retórico bardo antioqueño con Hölderlin, Kleist y Nietzsche. Una vez colocado en ese complejo y difícil Olimpo (en la versión trivializada de Zweig), no fue difícil que a esos nombres se agregaran otros como los de Antonio Machado, Heiddeger y Rilke[83]. Barba Jacob no tenía nada de común con ellos. Se creía rebelde, pero solo verbalmente, con abundancia retórica que sustituía toda sustancia. Y aunque vivió en un largo exilio voluntario, siempre se mantuvo sometido a las normas de la sociedad colombiana: las irrespetó, pero a escondidas. Fue vicioso

83 Germán Posada Mejía, *Porfirio Barba Jacob. El poeta de la muerte*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Series "Minor", XXI, Bogotá, 1970, p. 35.

de múltiples modos fuera de Colombia. Necesitó el exilio para dar rienda suelta a su incontinencia verbal. Nada lo unió a los "nuevos", pero fue un "nuevo" como Silvio Villegas, preludiado por Arturo Suárez. Barba Jacob representó la tímida protesta de una minoría social, que con mucho tormento esperaba del individualismo naciente el reconocimiento de su "anormalidad": la de los homosexuales. Junto, con los poetas, estos eran unos exiliados de la sociedad. La poesía de Barba Jacob expresó retóricamente el talante de este y varios exilios más: "Se me reducirá acaso a unas cuantas páginas de antología con la asignación de 'errabundo y extraviado'. ¡Pero algún grito mío subsistirá, porque por mi boca han hablado el dolor, el terror y la esperanza [...]! ¡Y *Acuarimántima* fulge en la lejanía! Mas cuando digo mi obra, aludo a la que salga a la luz impresa en tomos de ediciones dirigidas por mí, con prólogo mío, con el sello de mi intransigencia"[84]. No llegó a tanto, y sus mayores exégetas no han intentado cumplir la ímproba tarea de dar a luz algunos tomos al menos. No solamente fue poeta, sino además polígrafo eminente: "¡Cuánto trabajar! ¡Cuánto leer para escribir! ¡Cuánto escribir sobre economía política, sobre derecho internacional, sobre las urgentísimas reformas al Código Civil, sobre la actitud del Congreso [...]!"[85]; y en alguna que otra ocasión, penetrante filósofo de la historia: "[...] mientras la guerra civil parece devorarnos los riñones y los cepos calcinados del odio cubren de nubes pestíferas el ambiente, y la sangre gotea con un glú-glú desolado, los espíritus más conspicuos del Continente recogen lo esencial de la cultura de Europa —su flor síntesis— y su aroma embalsama los actos nacionales: el libro y la ley, el poeta y el lienzo [...] Es todo lo que Europa nos puede dar: ¡un aroma!"[86].

84 Porfirio Barba Jacob, *El corazón iluminado*, Medellín, Edit. Bedout, 1974, p. 62.

85 *Ob. cit.,* p. 53.

86 *Ob. cit.,* p. 57. La ejemplarmente concisa interpretación de Europa y de lo que nos puede dar, hubiera entusiasmado a Stefan Zweig, quien sostenía que la creación poética es historia. Como Zweig muy probablemente no conoció

Sus teorías poéticas se caracterizaron por su nitidez y novedad: "Yo empiezo a buscar mi libertad poética por la substitución de las relaciones melódicas a las relaciones lógicas, y por el uso de la elipsis llevada a sus últimos límites. La poesía no es discurso sino… poesía. Así como la música no es pentagrama"[87]. Su modestia era proverbial: "[…] todo esto [la teoría poética, R.G.G] es vana fórmula si uno no ha sido hechizado… Ya el hechizamiento sea divino, como en San Juan de la Cruz, ya sea de tristeza de amor incurable, como en Bécquer, ya sea luciferino y sonámbulo, como en mí, ya sea ondulante y llameante como en Rubén o en don Ramón, hay que estar hechizado[88]. Dominó el arte de decir banalidades sonoramente. Los rótulos que elaboró para que críticos como Daniel Arango y G. Posada Mejía —de cuya existencia Barba Jacob no pudo tener sospecha— interpretaran su lírica: "errabundo y extraviado", "luciferino y sonámbulo" no eran tan *metafísicamente* tremendos como lo designan esos nombres en la tradición europea (la de la llamada *decadencia*: en Swinburne, en Octave Mirbeau, en el ocultista Péladan, en Wilde, en *Les diaboliques* de Barbey D'Aurevilly, entre otros). Eran la justificación de una banalidad de complejas causas, que había condenado implacablemente la Iglesia (aunque en parte sus estrechas normas morales, algunas de sus devociones y las nociones de vida familiar deducidas de estas, la habían fomentado): el homosexualismo. Con lo que se cerraba el círculo. Barba Jacob lo consideró como un impulso de sus "poemas diabólicos". Fueron engendrados nada menos que en el venerable Palacio de la Nunciatura de México. El comprensivo J. B. Jaramillo Meza registra el candente momento —no sin antes hablar de "influencia maléfica", de "sino adverso",

---

la obra de Barba Jacob, es seguro que gracias a las telepatías que irradiaba la obra de Zweig, este le encomendó a Daniel Arango la tarea, vicariamente, de entusiasmarse.

87 *Ob. cit.,* p. 52.

88 *Ob. cit., loc. cit.*

de "augur fatal" de "siniestra noche"— con palabras del mismo Barba Jacob: "Mis poemas diabólicos que solo son para hechizados, nacieron en el Palacio de la Nunciatura de nuestra bella e ilustre México, en medio de muy oscuros fenómenos. Había yo acogido en una de mis habitaciones a un joven aventurero, que asistía a todas mis tertulias, hasta que ganó en ellas el nombre con que yo lo designé en los primeros días: El Infantito de la Buena Estrella. Naturaleza excepcionalmente ávida, inquieta y voltaria [no hay que confundir voltaria con volteriana; Barba Jacob se refiere sin duda a los voltios y al voltaje del Infantito, R.G.G.]; sensualidad reprimida por viejos escrúpulos de catolicidad provinciana; imaginación en desbordes perpetuos, germinando quimeras minúsculas, todas en balde; potencia sin igual de simulación, que vestía con el ropaje de la infantilidad más encantadora un egoísmo bajo y feroz; no mal proporcionado; blanducho aunque parecía rollizo, y la boca sin dientes; por donde borboteaba latines eclesiásticos en medio de un loco júbilo animal. Lo que aconteció después, cuando yo hube comenzado a entrever la doble naturaleza del Infantito, es lo que la prensa diaria de México divulgó en palabras algo tontas. Testigo de insospechable probidad moral, numerosas gentes vieron con sus ojos la evolución de las cosas al impulso de una fuerza desconocida, latente en el aire de mi estancia. Siempre recordaré con horror una noche. Habituados casi, en fuerza de una frecuencia que duraba ya días y días, noches y noches, al agua salobre y tibia que mano invisible nos arrojaba, como al ir y venir de objetos menudos, reíamos en medio de asombros, quizá un poco avergonzado yo de la ignorancia con que acogía aquella revelación de algo nuevo y magnífico"[89]. Lo que ocurrió entonces fue truculento, y en eso consistía el *diabolismo* de

89 Juan B. Jaramillo Meza, *Vida de Porfirio Barba Jacob*, ICC, Bogotá, 1972, p. 76 y ss. Sobre el mismo tema, Víctor Amaya González, *Porfirio Barba-Jacob. Hombre de sed y ternura*, Bogotá, Edit. Minerva, 1957, p. 12 y ss.

Barba Jacob. Menos que una "lucha contra el demonio", la suya fue una protesta exaltada y desafiante contra la moral tradicional, que lo había obligado al exilio.

IX. Mirada al mundo

La civilización manual y otros ensayos de Baldomero Sanín Cano (1861-1957) apareció en 1925 en la Editorial B.a.b.e.l de Buenos Aires, que tres años después publicó los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña. Algunos de los trabajos que Sanín Cano recogía en el libro, eran conocidos por los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, cuyo suplemento literario fue entonces la publicación de más exigente, amplia en información y de mayor calidad en los países de lengua española. Aunque su colección de ensayos ("artículos" los llamaba Sanín Cano) era contemporánea de los de López de Mesa o Luis María Mora, de la poesía de Valencia y de Barba Jacob, parecía haber surgido en una época muy posterior. Ello no se debió solamente al genio de Sanín Cano, sino a la posibilidad que tuvo en su mejor edad de aprovechar su permanencia en Londres y Buenos Aires para asimilar directamente la vida cosmopolita que había conocido en las lecturas hechas, en la lengua original, antes de partir.

Lo que Sanín Cano llamaba "artículos" eran ensayos ejemplares que, como el que dedicó a Ferdinand Lasalle, recuerdan a los de Charles Lamb o Karl Hillebrand, modelos del género (si bien los de Sanín Cano no se caracterizaban por la ironía de los de Lamb). Los temas que trataban estos ensayos no tenían otro valor que el de la actualidad, de la que Sanín Cano, empero, supo destacar su permanencia. Su ensayo sobre "Nietzsche y Brandes", por ejemplo, está motivado por el intento de una revista inglesa de dar a conocer el epistolario entre los dos. Pero de manera concisa, Sanín Cano toca cuestiones que sobrepasan la cuestión actual como el de la recepción de Nietzsche en Europa

o el de la dificultad de la mentalidad inglesa para comprender las ideas de Nietzsche, y de paso muestra, con un certero ejemplo, cómo esta dificultad influye en los métodos de la traducción[90]. La cuestión no interesaba en Colombia, y por eso lo trataron de extranjerizante. Hubiera debido interesar por lo menos a los *humanistas*, quienes posiblemente solo leyeron los títulos de los ensayos y pasaron por alto las alusiones irónicas al esfuerzo que hacían los ingleses en 1913 para entender, de cuya obra "hablan como si estuvieran haciendo un descubrimiento", cuando "hace veinte años, en una remota capital sudamericana, las obras y las ideas de Nietzsche eran alimento de los estudiosos y materia de alusiones en la prensa diaria"[91].

La ironía de estas líneas era históricamente justa y significaba un tributo patriótico al olfato descubridor de la "remota capital sudamericana": solo que recordaba las desmesuras nacionalistas de Menéndez y Pelayo en su obra *La ciencia española* (1876, en revista, 1880 en libro), quien operó según el insólito principio de que —para decirlo castizamente— "una golondrina sí hace verano". El esfuerzo de un inglés por comprender a Nietzsche, confuso porque quería deducir de la filosofía de Bergson un Zaratustra pasado por Georges Sorel, dio, por los mismos años en que Sanín Cano escribía desde Londres, un resultado: Thomas Ernest Hulme esbozó la estética por la que se orientaron Ezra Pound y T. S. Eliot.

En el juicio sobre los autores colombianos (sobre Guillermo Valencia, Tomás Carrasquilla, Luis Carlos López, por ejemplo) fue Sanín Cano considerablemente más benevolente que Pedro Henríquez Ureña[92] en sus generosos juicios sobre figuras

---

90 Baldomero Sanín Cano, *Escritos, selección y prólog*o de Juan Gustavo Cobo Borda, ICC, BBC, Bogotá, 1977, p. 139 y ss.

91 *Op. cit.* p. 143.

92 El crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959) fueron los dos hombres de letras latinoamericanos más influyentes en la obra de Rafael Gutiérrez Girardot. La consagración a

más o menos mediocres de la literatura latinoamericana. Con todo, la perspectiva desde la cual los dos consideraron las letras latinoamericanas fue semejante: en un momento en que las sociedades latinoamericanas comenzaban a ser incorporadas plenamente al sistema capitalista de la división del trabajo, se trataba de mostrar con el ejemplo de la literatura que, aunque la latinoamericana no podía por razones históricas invocar cumbres de una evolución cultural como las que utilizaban las metrópolis capitalistas para legitimar su superioridad y, por lo tanto, su innato derecho a seguir "colonizando" los hombres de los países candidatos al yugo, no eran menos que los que, falsificándolos, se creían descendientes y administradores de Dante, Goethe, Shakespeare y Racine, Homero y Platón, Cervantes y Calderón, aunque solo eran simples usufructuarios ignorantes de sus propias y pasadas glorias. El esfuerzo resultó fructífero porque de la revaluación sobria de de la literatura latinoamericana que emprendió Pedro Henríquez Ureña comenzó a surgir una toma de conciencia de la realidad literaria que reconocía la modestia de lo que había y al mismo tiempo la promesa de lo que a partir de ese haber pronto habría de surgir. Muchos juicios de Sanín Cano y de Pedro Henríquez Ureña (sobre Valencia, del primero, sobre Macedonio Fernández, del segundo) han sido corregidos por la posteridad. Pero la actitud crítica de Sanín Cano y de Henríquez Ureña, que desechaban por igual los nacionalismos y las beaterías extranjerizantes, siguen siendo el único criterio válido y capaz de aclarar histórica y científicamente la posición de América Latina en el mundo. Con

las obras de estos ensayistas, desde sus tempranos años en Madrid, definieron su imagen de la literatura en América Latina. Henríquez Ureña escribió, entre otras obras, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928), *La cultura de las letras coloniales en Santo Domingo* (1936), *Plenitud de España* (1940) y *Corrientes literarias en la América Hispánica* (1941). Este y los siguientes párrafos comparativos entre Sanín Cano y Henríquez Ureña fueron inexplicablemente suprimidos por los editores del *Manual de Historia de Colombia* (Tomo III, 1983). [N. de E.].

sus ensayos, Sanín Cano trató de mostrar, como lo hizo Henríquez Ureña, que la definición de América Latina, su deslinde, solo es posible y honrado intelectualmente, cuando se conoce con detalle aquello de lo que América se deslinda: su tradición europea. El fundamento de esa actitud es el humanismo de la conocida fórmula de Cicerón de que es propio del hombre el reconocerse en los demás hombres, no solo en sus conciudadanos y paisanos, y el hacer suyos los intereses de los demás. El humanismo de Sanín Cano no era de estirpe renacentista, se acercaba más bien al humanismo pragmático anglosajón. En Colombia, Sanín Cano fue el primero en mirar las letras europeas desde esa perspectiva y en comprobar los vicios que había producido en ellas la autosuficiencia (y por eso anti-humanista) conciencia de su tradición. En su comentario a los reproches del desmelenado hagiógrafo católico Giovanni Papini a la esterilidad intelectual de Latinoamérica, apuntó Sanín Cano: "Hay que agradecerle al señor Papini su interés por el arte y la literatura americana de parte latina, pero no pude pretender que pasemos por alto el haber él emprendido su estudio con un aire de conmiseración que no tiene base ni en el Sermón del Monte, ni en el conocimiento científico de la materia"[93].

En sus ensayos, iba de lo singular a lo más general, del detalle al contexto. No sofocaba la crítica ante lo europeo solo porque era europeo, porque él pensaba en dimensiones universales. En la crítica tenía una forma cortés de la ironía que le daba más eficacia (por ejemplo, en sus notas de réplica a Unamuno). Sentó medidas: mostró como debe ser la crítica y el crítico y cómo debe entenderse el oficio de la literatura. En su ensayo sobre el "Ocaso de la crítica", hizo una elogiosa caracterización de Sainte-Beuve que parece un autoretrato: "capacidad analítica desconcertante, información universal, gusto firme, rápida visión para captar en libros y en

93 Sanín Cano, Baldomero. "Giovanni Papini y la cultura iberoamericana" en *El humanismo y el progreso del hombre* (1955), recogido en O. C. p. 526.

autores la cualidad predominante, sutileza en la precepción del detalle y habilidad para colocarse en el punto de vista más propicio para dominar el tamaño de un personaje y abrazar las perspectivas históricas […]"[94]. En el mismo ensayo apuntaba: "Para conocer a fondo una literatura, o el pensamiento y la forma en un autor, es de necesidad conocer la lengua en que se han expresado este autor o aquella literatura. No podría exigirse a un crítico dedicado solamente a la comprensión y análisis de obras francesas y españolas, que conozca también la literatura alemana; pero no le sería permitido ignorar la obra de Goethe y la significación de su genio. Por desgracia, para apreciar la forma, elemento inseparable de la idea en la obra de un poeta, es absolutamente indispensable conocer la lengua en que tales formas e ideas han sido vertidas. Un escritor orgánicamente prevenido, reaccionó alguna vez contra el escritor de estas líneas por haber dicho que para entender a Goethe y apreciar el encanto de su poesía en manera completa, importaba conocer la lengua alemana"[95]. Este mandamiento elemental de la vida intelectual en los países occidentales de lengua no española no solamente era una exigencia. La necesidad de hacerla mostraba indirectamente el verdadero rostro de la "Atenas sudamericana". Iluminó los presupuestos sociales y políticos de esa pobreza intelectual cubierta de guirnaldas baratas en su ensayo "Una República fósil" de 1928. Su crítica no se detenía ante casi nada. Solo ante Guillermo Valencia puso entre paréntesis su actitud, sin percatarse posiblemente de que con eso ponía entre paréntesis sus postulados y la credibilidad de rigor crítico. ¿Fue ese, acaso, el ambiguo tributo que pagó al hecho de que era él quien "soplaba" a Guillermo Valencia sus "saberes" en literaturas de otras lenguas que ignoraba enciclopédicamente el Maestro?

---

94 *Ob. cit.,* p. 729.
95 *Ob. cit.,* p. 730.

Si López de Mesa, Fernando González, León de Greiff, Luis Vidales y Luis Tejada, expresaron en diversa manera la liberación del individuo, en medio de la sociedad señorial, Sanín Cano se diferencia por la consecuencia con que ejerció su humanismo. Aunque tachado superficialmente de extranjerizante, de heterodoxo, falsamente de pro-comunista, Sanín Cano se asomó al mundo y trató de hacerlo presente en una sociedad voluntariamente aislada por muros invisibles, más fuertes que las cordilleras. Indicó caminos que solo pudo seguir a medias. Cuando aparecieron *Indagaciones e imágenes* (1926), *Crítica y arte* (1932), y *Divagaciones filológicas y apólogos literarios* (1934), el fin perceptible de la sociedad señorial parecía prometer un cambio auténtico y un futuro moderno. Expresaba con eso la esperanza de que con el fin de la sociedad señorial, que él había creído vislumbrar en la época del *porfiriato* colombiano del general Reyes, a cuyo engañoso *positivismo* se adhirió Sanín Cano, el país entrara en un periodo de contemporaneidad latinoamericana y universal. El gobierno de Enrique Olaya Herrera alimentó esa esperanza, pero actúo con métodos y ademanes esencialmente poco divergentes a los que habían generalizado sus antecesores conservadores. Colombia conoció las posibilidades de renovación y modernización bajo el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo. Considerado como necesaria continuación de la política de Olaya Herrera, los entusiastas de la "Revolución en marcha" no se dieron cuenta de que el signo bajo el cual había nacido la República liberal seguía siendo señorial. Hubo desplazamiento de acentos: el nuevo mandatario Olaya Herrera ya no pensaba como Tomás Rueda Vargas, ni se daba a los excesos retrógrados de la clase que representaba Monseñor Rafael María Carrasquilla y Luis María Mora. Comprendió que los tiempos habían cambiado y que era preciso sustituir la Sabana idílica "novogranadina" como Capital espiritual de Colombia por otra más dinámica: resultó ser Washington. Con beneficio de inventario, Olaya Herrera contribuyó fundamentalmente al

proceso de nueva colonización por los Estados Unidos que habían favorecido la miopía santafereña, la ingenuidad chocolatera y burocrática, el paternalismo rastacuero[96] de los *hidalgos* de a centavo que habían gobernado al país durante los años de la República conservadora. Olaya Herrera sacó las consecuencias de Panamá, y las puso en práctica. Con ello puso un freno anticipado a la "Revolución en marcha" y preparó una Restauración señorial bajo signo *liberal* que inició Eduardo Santos. Su reinado gris no sustituyó ni desplazó el imperio literario de Valencia, porque encontró un camino medio al que confluían pacíficamente todas las tendencias. En esa *aura mediocritas* que se incubó en la época de Olaya Herrera y que, tras el esperanzador paréntesis de la "Revolución en marcha" (esperanzador pese a sus grandes equívocos) llegó a su plenitud bajo el gobierno de Eduardo Santos, el ideal de dorada armonía sufrió una modificación fundamental: se suprimió el *aurea* y se acentuó desaforadamente la *mediocritas* hasta el punto que esta llegó a convertirse en mesocracia. Nada se llevaba a sus consecuencias lógicas, todo lo que exigía claridad tropezaba con una sutil norma: *ma non tropo*. Sanín Cano, tan estrechamente ligado a los corifeos de la República santista, no se dejó desilusionar. Moderó sus dos impulsos fundamentales de la obra: la Ilustración y su consecuencia, el jacobinismo. En la validez de esos principios, que Jorge Gaitán Durán puso de relieve, sin dar su filiación, en su clarividente discurso de homenaje a los 95 años de Sanín Cano en 1957[97], descansa la perdurabilidad de su obra.

Los impulsos de Sanín Cano sucumbieron en manos de su heredero prematuro: Germán Arciniegas (1900). Plumífero lo hubiera llamado un modernista con hábitos quevedianos, por

96 Rastacuero es sinónimo de arribismo, y en otro contexto, para Gutiérrez Girardot, de simulación intelectual. La palabra procede de *rastaquouere*, que fue una designación que los franceses dieron a los millonarios latinoamericanos que derrochaban sus fortunas en París. [N. de E.].

97 Reproducido en *ob. cit.,* p. 783 y ss.

la abundancia abrumadora de los productos de su pluma. Ha informado a los colombianos sobre todo lo que ha visto y oído en todas partes del mundo y sobre todas sus épocas. Pero Arciniegas no ha sido un improvisador. Fue el primer escritor profesional que ha tenido a Colombia en medida más rigurosa de la que lo fueron José María Vargas Vila y Arturo Suárez. Fue también el primer escritor colombiano que ha tenido un mercado continental y que llegó a ser conocido más allá de las fronteras americanas, mucho antes que Borges y junto con Rivera, Güiraldes y Gallegos. Durante mucho tiempo se lo consideró sociólogo, historiador, ensayista. No es ninguna de las tres cosas. Su método de investigación no delata ni intenciones ni conocimientos metodológicos sobre los problemas de la historiografía y de la sociología. En cambio, muestra un estrecho parentesco con la *recherche* periodística norteamericana y con el de los autores de obras de divulgación. Lo que se considera ensayo en su obra es más bien la muestra de un género nacido del periodismo moderno que se suele llamar *feuilleton*, es decir, la utilización de algunos medios de la ensayística para divulgar temas complejos de manera accesible y amena a un amplio público lector[98]. La trivialización a que condujo este *feuilletonismo* en Europa fue acremente criticada por Hermann Hesse en su novela *Juego de abalorios* (1943). También en este sentido fue Arciniegas un adelantado: en Colombia y entre sus compañeros latinoamericanos (Mariano Picón Salas y Arturo Uslar Pietri, Luis Alberto Sánchez y Fernando Díez de Medina, por ejemplo) fue él el primero y más puro representante del nuevo género del *feulleiton*.

Inició su carrera literaria con *El estudiante de la mesa redonda* (1932), obra que de manera indirecta responde a las aspiraciones

98 Un excelente ejemplo del *feuilletonismo* de Arciniegas es "Encuentros de Alemania y nuestra América", en la ya citada antología *Ensayistas colombianos del siglo XX*. ICC. BBC. Bogotá, 1976, pp. 87-105.

anunciadas por la Reforma Universitaria de Córdoba de 1918, la cual daba al estudiantado justamente el derecho de ser lo que le negaba la universidad latinoamericana —que había llegado a un cuerpo medieval degradado—: miembro activo de la universidad. *El estudiante de la mesa redonda* es una historia de la cultura transmitida por estudiantes, no por profesores. Muy expresamente sostiene él la tesis —que podría considerarse como una justificación documentada del movimiento reformista— de que tanto en Europa como en Latinoamérica fue el estudiantado el renovador político y el propulsor de todo movimiento emancipador. La tesis era históricamente inexacta e insostenible (bastaba mirar la historia de la Gran Revolución de 1789 para poner en tela de juicio su tesis, que, de paso, echó por la borda cuando fue Ministro de Educación), pero justificaba un "revolucionismo democratizante" que creía que al invertir los términos en que se había escrito hasta entonces la historia especialmente en Colombia, se satisfacía con eso plenamente el cambio social inaplazable.

En las obras que siguieron al eco de la Reforma Universitaria de Córdoba, Arciniegas se consagró a la historia: *América, tierra firme* (1937) —por inexplicable razones su autor consideró obra sociológica— *Los Comuneros* (1938), *Jiménez de Quesada* (1939), *Los alemanes en la conquista de América* (1941), *El caballero de El Dorado, vida del conquistador Jiménez de Quesada* (1942), *Biografía del Caribe* (1943), *En el país de los rascacielos y las zanahorias* (1945), *Este pueblo de América* (1945), *En medio del camino de la vida* (1949), *Amerigo y el Nuevo Mundo* (1955), por solo citar sus *bestsellers*. Es posible que el diestro *feuilletonista* Arciniegas haya sofocado al latente historiador y sociólogo. Es igualmente posible que Arciniegas, al asomarse al mundo, haya creído que Stefan Zweig y otros autores de su género como Emil Ludwig y André Maurois, entonces de moda, eran historiadores modernos que valían la pena imitar. Ni las obras de sus modelos (el de

Stefan Zweig es indudable[99]) ni la de Arciniegas eran historia o sociología. Con su trivialización populista de la historia colombiana, demagógicamente estética, Arciniegas anunció y justificó la restauración de Eduardo Santos.

Y si a sus libros se les consideró como obras de historia o sociología fue sin duda porque ofrecían una visión de la sociedad y de la historia de América que se diferenciaba de la que hasta entonces se conocía en Colombia: fundada en un minucioso legalismo documental, penetrada de un confuso pesimismo positivista o especulativo, y en todo caso sin una concepción interpretativa de fundamento teórico amplio. Los libros de Arciniegas constituyeron la contrafigura de esta visión de esa historia y de esa sociología. Tenían una perspectiva continental, aprovechaban, enriqueciéndolos con otras fuentes, los resultados de la historiografía institucional y legalista y proponían interpretaciones que invertían los términos con los que hasta entonces se había contemplado la historia: así, por ejemplo, la de que fueron la juventud y el pueblo los que encabezaron e hicieron las revoluciones de la emancipación y la de que, por tanto, la sustancia histórica de América era la democracia. Expuso sus tesis al hilo de ejemplos narrados con las virtudes que ensalzó la crítica: la destreza narrativa, la amenidad, el brillo del estilo. Así como la obra ensayística de Arciniegas es más exactamente *feuilleton*, así también su obra histórica y sociológica pertenece a un subgénero literario situado entre la historia y la novela y que nacido en los primeros años de la primera posguerra fue difundido con el nombre de "la moda biográfica"[100]. Era un género de moda que reelaboraba literariamente los conocimientos históricos para

99 Comp. Su nota críptico necrológica: "Stefan Zweig, o la tragedia de la libertad" en *Revista de Indias*, selección de Álvaro Miranda, ICC, Serie "Las Revistas", Bogotá, 1978, p. 9 y ss.

100 Véase Leo Löwenthal, "Die biographische Mode", en *Sociologica,* Frankfurt/M, ed. Por Theodor W. Adorno y Walter Dirks, 1955, p. 363 y ss.

el consumo masivo. A la obra de Arciniegas cabe aplicar lo que dice Leo Löwenthal sobre las de Stefan Zweig y miles más del subgénero: "El biógrafo [de este género, R.G.G.] es el proveedor de sociología para el consumo de masas. Lo que aquí se ejerce es la caricatura de aquel método inductivo que partiendo de una serie de observaciones busca adobar reglas de juego seguras de la vida humana a través de sus épocas. La sociología política de los biógrafos es el 'haber cultural hundido' de una investigación social que trata de llegar a leyes generales. Trabaja con medios artesanales. Característico de ellos es la palabrita 'siempre', una favorita del tesoro léxico de Stefan Zweig, que a cualquier consecuencia de hallazgos casuales concede la dignidad de lo normativo"[101].

Arciniegas trivializó la historia y la sociología, y al hacerlo neutralizó la posibilidad de una reflexión crítica sobre las dos, que sacara las consecuencias detalladas de la tesis que sostuvo. Su tesis sobre la sustancia democrática de América, por ejemplo, equivale al "siempre" que Löwenthal, pone de relieve en Zweig: petrifica lo que es un proceso, y por lo tanto lo desvirtúa. Convierte a la democracia en un fetiche eterno, que por eso permite su paulatino desmantelamiento bajo la condición de que se profese verbal y ardorosamente fe en él. La visión democratera de la historia que Arciniegas difundió en sus libros, fue la expresión de la política de retroprogreso democrático que inauguró Olaya Herrera y que Eduardo Santos llevó a su plenitud. Al liberalismo colombiano, asustado quizá por las fuerzas que había desatado su democratismo, ocurrió lo que al liberalismo europeo anterior al fascismo, y que ilustró Giovanni Gentile, un liberal discípulo del liberal profesional Croce, en una carta dirigida al Duce. Es el liberal convencido de que "el liberalismo de la libertad bajo la ley y por eso en un Estado fuerte, en el Estado como realidad ética… es Usted. Es decir, es el

101 *Ob. cit.*, p. 367.

liberal que prepara el advenimiento de un "Estado fuerte"[102]. Esto presuponía la organización de las nuevas masas proletarias, pero sin modificar las relaciones de propiedad.

Temeroso de su propia valentía, el liberalismo puso freno a la "Revolución en marcha" y, bajo el lema "sin prisa pero sin pausa", el gobierno de Eduardo Santos inició una retractación del liberalismo que necesariamente desembocó en la restauración de la sociedad señorial. La guerra mundial de 1939 contribuyó considerablemente a la total integración de Colombia en el mundo norteamericano. Alineada en las filas de la Libertad, la Colombia liberal la elevó a principio supremo de su retórica política, con lo cual encubrió la paradójica destrucción de lo que Alfonso López había prometido y puesto en marcha. Por otra parte, la oposición fanática del conservatismo y de los guardianes eclesiásticos de la tradición al régimen liberal , que veían en este el imperio de la masonería, la conjura del socialismo y del bolchevismo[103], creó la impresión de que la República liberal no estaba abandonando sus principios, sino que era efectivamente la consecuente continuación de la Revolución en marcha. De la retractación del liberalismo y del espejismo creado por la reacción, surgió una gris ideología liberal que se centró en el culto de la Libertad y en la defensa de la democracia, sin percatarse de que la Libertad que se veneraba era la Libertad norteamericana para Colombia y de que la democracia que se defendía era un esbozo emotivo del *populismo*: ensalzaba al pueblo y lo creía capaz de grandes creaciones en el pasado, lo consideraba elemento indispensable del paisaje colombiano (en la tradición agrario-conservadora del liberalismo representada por Rueda Vargas), pero veía tras sus exigencias de intervenir en la

---

102 Véase H. Marcuse, "Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitaeren Staatsauffaussung" (1934), en *Kultur und Gesellschaft* I, Frankfurt/M, ed. Suhrkamp, 1965, p. 24.

103 Comp. Sanín Cano, sobre "Bolchevismo", en "Las ideas, los motes, los hechos", en *Escritos*, ICC, BBC, Bogotá, 1977, p. 622.

vida social y política de la Nación el fantasma del socialismo y del bolchevismo. A esta ideología corresponde la obra de Germán Arciniegas, más aún: esta la formula.

La mirada al mundo, que había iniciado Sanín Cano, se redujo a una mirada a la Estatua de la Libertad a través de los lentes del liberalismo santista, desde la Sabana pertinazmente señorial.

El paradójico lema de gobierno de Eduardo Santos, "sin prisa pero sin pausa" (si no hay prisa, ¿para qué la pausa?) determinó el ritmo de la literatura colombiana hasta la mitad del presente siglo, por lo menos. En comparación con las otras literaturas latinoamericanas, la colombiana pareció obedecer al lema santista, que luego de su gobierno, seguía reinando a Colombia desde *El Tiempo*. "Sin prisa, pero sin pausa", la literatura colombiana vivió de la ilusión de que la quietud es movimiento. Con todo, era un progreso: en los tiempos del doctor Luis María Mora los retozones cachacos de la bohemia pensaban que la quietud es eterna, y para soportarla la amenizaban con sus llantos, sus dolores y sus suspiros. En la literatura colombiana se seguía llorando y hablando de la muerte, pero se había abierto una perspectiva, por estrecha que fuera, y quedaba el ejemplo de una posibilidad.

X. Renovación conservadora

En 1928 apareció *Coros del Mediodía* de Rafael Maya (1897). Se había iniciado con *La vida en la sombra* (1925), a la que siguió *El rincón de las imágenes, cuentos y poemas en prosa* (1927). De 1938 es *Después del silencio*. *Poemas dialogados*, que junto con los anteriores recogió en *Poesía* (1940). *Final de romances y otras canciones, Tiempo de luz, Navegación nocturna* y *La Tierra poseída* cierran su obra poética[104]. Fue el primer poeta colombiano que escribió "versos libres" y poesía que, efectivamente denotaba cultura e intelecto.

104 Rafael Maya, *Obra poética*, ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, Bogotá, 1972. En su compilación Maya varía la cronología de sus publicaciones.

Realizó, pues, lo que Guillermo Valencia había pretendido. Sus estudios y ensayos críticos sobre literatura colombiana, principalmente, y sobre autores clásicos de la literatura europea, recogidos en *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana* (1944), *Los tres mundos de Don Quijote y otros ensayos* (1952) y *Estampas de ayer y retratos de hoy* (1954), entre otros, constituyen sólidos y elegantes ejemplos del género en la literatura colombiana del presente siglo. Representa en la literatura colombiana el tipo del *poeta doctus* que caracteriza a la moderna poesía desde Novalis y Coleridge. El tipo de *poeta doctus* surgió en Colombia demasiado tarde y con demasiadas limitaciones. Las circunstancias que lo posibilitaron fueron al mismo tiempo las que lo limitaron. La paulatina disolución de la sociedad señorial posibilitó de diversa manera la aparición del poeta de corte intelectual. La pertinacia sutil con la que se mantenía esta vieja sociedad, impidió el pleno desenvolvimiento del tipo de poeta. En Maya fue su fidelidad al mundo señorial la que sofocó sus impulsos renovadores. Se lo suele clasificar entre los *clasicistas*, aunque lo que posiblemente despierte en él esa impresión (la visión *virgiliana* del paisaje) está en relación estrecha con su crítica del tiempo presente, que no admite esa designación. Sus temas centrales son característicos de un pensamiento conservador (no en el sentido del partido colombiano) de género anglosajón, que surgió como reacción contra la industrialización y la democratización entre círculos cultos europeos y que representó típicamente el Cardenal Newman[105]. Más inmediatamente enfrentando a la realidad contemporánea, Maya hace una crítica de la técnica ("Rosa mecánica"), de las masas (menos elitaria que la de Ortega y Gasset; en "Crucifixión

105 John Henry Newman (1801-1890), presbítero anglicano convertido al catolicismo, escribió libros, que llegaron a ser muy difundidos, para justificar el retorno a las raíces católicas del cristianismo. Se considera responsable de la conversión de Chesterton al catolicismo y se rumora de su homosexualidad. Fue beatificado en el 2010 por Benedicto XVI. (N. de E.].

del poeta"), a las que contrapone la Naturaleza y la tierra, los valores del espíritu y su unión con la tierra (en la parte final de "Crucifixión del poeta"), el hogar y la intimidad ("Retorno", "El huésped canoro") y la vida religiosa. La crítica al tiempo presente no se queda en estas contraposiciones, sino que conduce al planteamiento de problemas últimos como el de la condición del hombre frente a la Naturaleza (el hombre como destructor), la percepción de la realidad (en "Realidad", por su punto de partida muy semejante al poema inaugural de *Cántico* de Jorge Guillén) o los elementos del cosmos ("El espíritu del fuego", "Las alegres compañeras"). Reflexiona sobre la condición del poeta en el tiempo presente, colocándose en una tradición del tópico que formuló Rubén Darío en su prosa "El velo de la reina Mab", de *Azul*, y sobre el sentido de su poesía "Mi poesía" (de *Navegación nocturna*), que Maya expone con densa concisión:

"Oh río de mi poesía,
tu discurres al revés;
no corres al océano
para tus aguas verter,
sino que, disminuyendo
tu gran caudal de una vez,
buscas de nuevo la fuente
en donde tuviste el ser"[106].

La ligereza con que se clasificó a Maya como clasicista impidió reconocer sus innovaciones: el "verso libre", la reflexión sobre la historia presente, sobre la poesía y el poeta, es decir, la intelectualización de la poesía. La renovación ocurrió bajo signo conservador: en Maya, la renovación moderada era más compleja y auténtica que en el retro progresismo santista. Pero el liberalismo trivial del santismo (articulado con abundancia de amenidad por

106 *Ob. cit.*, p. 301.

Germán Arciniegas) y el pensamiento representado por Maya (que a leguas era superior estéticamente que el "populismo" de consumo de Arciniegas), expresaban la misma situación: la sociedad colombiana se resistía, con gestos progresistas, a su transformación.

La necesidad de esas transformaciones era un viejo tema en la literatura de lengua española y en la latinoamericana desde Sarmiento, por no ir más lejos y citar a Bolívar. Las sangrientas resistencias que los privilegiados opusieron a aquellas en nombre de la transformación (las guerras civiles, los caudillos-dictadores del siglo XIX), hicieron de esta necesidad de transformación una retractación paulatina de las aspiraciones de los Libertadores. La retractación fue veloz. Tres siglos de coloniaje, de genocidio, de barroco político y cultural, de encerramiento conventual, habían sido, con la Independencia, suprimidos en un decenio y medio. Algo más de medio siglo bastó para que los independientes y republicanos recuperaren sus cadenas. A esa velocidad, no era difícil llegar pronto al antiguo régimen. Lo comprobó el argentino Juan Agustín García en *La ciudad indiana* (1900): "Se puede afirmar, sin temor de incurrir en una paradoja, que el país [se refería a la Argentina] no ha salido del régimen antiguo. Los nombres de las instituciones han cambiado, es cierto, pero el fondo, el espíritu que las anima es idéntico… Si esto sigue, y parece que seguirá, no sería extraño que alcanzáramos el parecido en las formas, y entonces habríamos caminado un siglo para identificarnos con el viejo régimen"[107]. Juan Agustín García ilustraba su conclusión con una cita de Schopenhauer en la que se refiere a los dramas de Gozzi y aludiendo, por comparación con la *Comedia del'arte*, a la inmovilidad de la historia americana decía que, "no obstante toda la experiencia que debieron adquirir en las piezas precedentes [de Gozzi], Pantalón no es más hábil ni más generoso, Tarlafia

---

107 Juan Agustín García, *La ciudad indiana*, Buenos Aires, Emecé, 1945, p. 299 y ss.

no tiene mejor conciencia, ni Briguela más coraje, ni Colombina más moralidad".

También de Colombia se podía decir lo mismo. Lo había dicho ya a su manera y en otro contexto León de Greiff, lo había escrito Sanín Cano. Lo vio Luis Carlos López (1879-1950) desde una perspectiva semejante a la que trazó con pesimismo resignado el historiador argentino: la de la comedia de los bufones. En los años en que comenzó a publicar, fue conocido muy relativamente, quizá porque sus primeros libros aparecieron fuera de Colombia: *De mi villorrio* (Madrid, 1908), *Posturas difíciles* (Madrid, 1909), *Varios a varios* (Madrid, 1910). Solamente *Por el atajo* vio la luz en Bogotá, en 1920. En un tono menos del que había dado a conocer León de Greiff; Luis Carlos López utilizó el lenguaje del Modernismo (en *De mi villorrio*, por ejemplo), al que, en frecuentes ocasiones, puso un signo de interrogación, que se inspiraba en el afecto anti-modernista (anti-Darío, más exactamente), profesado con resentimiento de ex colonizador por Miguel de Unamuno. Con el contradictorio vasco ex clamador, a quien Luis Carlos López cita en lugar muy significativo (en el *motto* de *Varios a varios*) comparte el poeta hispano-cartagenero su ambigua relación con la provincia: la rechazaban y la criticaban, pero la necesitaban y por eso hicieron de ella un delicioso infierno. Sin la provincia, nada hubieran tenido qué decir. Esta ambigüedad frente a la provincia: la rechaza y critica, pero hace de ella un delicioso infierno. Sin ella no hubiera tenido nada que decir. De esta ambigüedad frente a la provincia, se despertó la impresión de que Luis Carlos López fue un poeta irónico o humorístico, porque con sus irreverencias relativizaba el engolamiento y ponía en ridículo la necedad de la sociedad provinciana. Su burla de su amado provincianismo ha hecho creer que fue un poeta "revolucionario" —porque la serísima histeria del poshippismo parece suponer que burlarse de algo es realismo revolucionario—, pero fue un poeta sustancialmente conservador. Así como Unamuno y todos los españoles antimodernistas (lo

eran menos que por estética por su complicado complejo anti-latinoamericano) miraban con desprecio todo lo que había pasado por París (el Modernismo y Rubén Darío, por ejemplo; cuando alguno de los suyos pasaba por París, en cambio, la cultura francesa adquiría una especial dignidad, como en el caso de Antonio Machado), Luis Carlos López, crítico de la provincia, colgaba a los que venían de París el sambenito machista de la pederastia[108]. El realista revolucionario Luis Carlos López rindió el obligado tributo a Guillermo Valencia, tal como lo exigía entonces la República de las letras. Así como el Maestro había cantado las cigüeñas y los camellos, que no había en Colombia, Luis Carlos López inmortalizó en sus *revolucionarios* poemas el "duro" y la "bota de vino"[109], que solo se conocía en España. El anti-poeta, anti-modernista y *realista* (ergo *revolucionario*), produjo imágenes que el feudal Pereda (el peninsular *Peñas arriba*), por lo demás tan admirado por José Asunción Silva, hubiera celebrado, como esta:

"Es bueno el sol. Sacude la tristeza
de la noche. Y me digo: el sol es bueno
porque acaricia la curtida espalda
del campesino que recorta el heno"[110].

Es probable que en la Cartagena de Luis Carlos López, en la que él conoció unas cuantas tardes invernales, hayan vivido campesinos que recortaban el "heno". El realista López no tuvo en cuenta, al parecer, que en el trópico no es necesario recortar el heno porque no hay invierno que obliga a recolectar en el otoño

108 Luis Carlos López, "Los que llegaron de Paris", en *Obra poética*, edición crítica de Guillermo Alberto Arévalo, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1977, p. 134. Con este poema Luis Carlos López se adelantó a las especulaciones de Guillermo Díaz Plaja en su *Modernismo frente a 98*, Madrid, Calpe, 1952, quien interpreta el modernismo (de cuño parisino) como espíritu femenino.

109 Comp. "Quisicosas", p. ej., *ob. cit.,* p. 114.

110 *Ob. cit.,* p. 115.

el alimento que la tierra no produce en el invierno. Además en las partes criollas de Colombia heno se llama simplemente pasto.

El *realismo* castizamente asordinado de Luis Carlos López expresaba con chiste y zumba, pero afirmativamente, el liberalismo del retroprogreso. Su gran revolución fue demasiado moderada: se redujo a un efecto fácil, el de relativizar la lírica con la introducción de la prosa, de lo prosaico o de lo simplemente cursi. Por eso introdujo un elemento nuevo en la poesía de Colombia: el de la interrogación eufemística o burlona. Pero lo hizo dentro de la tradición[111].

---

111 La actual revaloración de Luis Carlos López, corresponde más bien al capítulo de la recepción de su obra en la actual literatura colombiana. El alegato más fervoroso en su favor, el prólogo de G. A. Arévalo a su edición de la *Obra Poética*, revela las condiciones de esa recepción en el presente: confusión ideológica y dogmatismo de la izquierda académica latinoamericana. Los fundamentos teóricos del alegato de Arévalo constituyen un ejemplo de dogmatismo ahistórico: atribuye a Marx y a Engels lo que es específicamente hegeliano (pág. 94 del prólogo); habla de "anti-poesía" sin definirla y solo da una nota que la caracteriza invocando a Fernando Retamar (p. 25), esto es, el prosaísmo, sin tener en cuenta el largo proceso de prosaización de la poesía desde el primer romanticismo, ni las teorías de Hegel sobre el "fin del arte", ni la literatura desde Aloysius Bertrand, por ejemplo. Asegura (p. 77) que el libro de S. Salazar Bondy, *Lima, la horrible*, es un libro sin precedentes y olvida a Juan Agustín García y *La cabeza de Goliath* de Martínez Estrada, por no citar a los cultivadores del viejo tópico de la crítica a la ciudad que, en Latinoamérica, se remonta a Andrés Bello. Como marxista, no encuentra inconveniente en seguir operando con la teoría de las generaciones. Sostiene tesis tan ambiguas como las de que "una poesía realista es revolucionaria" (p. 91 y ss.), sin especificar el "realismo" revolucionario frente al "realismo" en el arte del nacionalsocialismo y del fascismo, y sin tener en cuenta que en la estética marxista-leninista actual y oficial ya se ha extendido carta de defunción al "realismo socialista". (Delicadamente, como lo muestra el artículo de Tamara Mortyljowa "Betrachtung des Neuen im socialistischen Realismus" —trad. del ruso— en Horst Hartmann —compilador— *Textsammlung zur Literaturtheorie*. Berlín (Este), Volk und Wissen, 1975, p. 342 y ss.). No se ocupa de definir la ironía, que en su versión moderna fue acuñada por el romanticismo, al que Luis Carlos López critica (¿a qué variante del romanticismo?), y por eso la identifica con la sátira cuando en un acto de desaforo nacionalismo ibero, traducido a la provincia excolonial, llama a López "Quevedo colombiano", olvidando que la

XI. Manchas de aceite

La literatura colombiana no había percibido que el idilio amargo de la progresista República liberal tenía un considerable número de manchas de aceite. La crítica burlona de Luis Carlos López se había detenido en la superficie de la sociedad, en su aspecto y en sus vicios burgueses, pero no desveló lo que se hallaba bajo la superficie. No hubiera podido hacerlo. La concepción de la literatura seguía siendo ornamental, pese a los intentos de renovación de León de Greiff, de Luis Vidales, de Rafael Maya, entre otros muy pocos, quienes por su parte se movían, en mayor o menor medida, dentro de esa concepción y de sus valoraciones. Los tópicos de las "críticas" de entonces, venidos de la maternal península, ("prosa sabrosa", "estilo viril", etc. etc.) denotan que la literatura de entonces se concebía como una retórica más o menos culinaria ("regusto" se utilizaba con frecuencia) que tenia la función de embellecer los objetos de que trataba en un lenguaje que la Academia española de la lengua en pleno o en parte, al menos, pudiera elogiar sin mayor reserva por su corrección gramatical y lo apropiado de su expresión (según rezaba la norma de Josef Gómez de Hermosilla en su *Arte de hablar en prosa y verso,* de 1825, que inspiraba la enseñanza de la literatura en los colegios). Dentro de esa concepción de la literatura no fue posible ni siquiera discutir los procesos de radical transformación que se venían operando no solamente en Europa, sino también en Latinoamérica. Porque o no se conocían o se los rechazaba de acuerdo con un principio que no ha perdido validez entre los conservadores de las Españas: lo que no es fácil entender, (por falta de conocimientos) se ignora, y lo que se ignora se condena, porque es antinacional (en España, ese principio condujo a considerar antipatriótico,

---

sátira de Quevedo se alimenta de una concepción delicuescentemente católica de la vida, del hombre y del mundo, y que nada en Luis Carlos López se asemeja al dominio del lenguaje que caracteriza a Quevedo.

por ejemplo, el aprendizaje del francés). Un intento de romper con esta concepción de la literatura, que por su parte beneficiaba la ideología del retroprogreso del santismo y del gobierno de Colombia, cuya Sede Real, *El Tiempo*, lo hicieron con precarios elementos teóricos (porque ni la crítica ni los estudios literarios dominantes lo proporcionaban), César Uribe Piedrahíta (1897-1951) y José Antonio Osorio Lizarazo.

Dos novelas publicó César Uribe Piedrahíta: *Toá- Narraciones de caucherías* (1933), que alcanzó muy considerable difusión en Latinoamérica (es la única novela colombiana de ese tiempo que fue divulgada por la popular "Colección Austral" de la editorial Espasa-Calpe) y *Mancha de aceite* (1935). En la página final de esta, anunciaba una tercera: *Caribe*, de la que se conocieron solamente algunos capítulos[112]. *Toá* y *Mancha de aceite* desarrollan motivos centrales de *La vorágine* de José Eustasio Rivera. Pero los varían esencialmente. Uribe Piedrahíta pone el acento en el aspecto crítico-social, que Rivera enmarcó en descripciones del paisaje y de las costumbres campesinas e indígenas. Los personajes de las novelas de Uribe Piedrahíta son muy semejantes a los de *La vorágine*, hasta el punto de que cabría suponer que Uribe Piedrahíta se mantuvo muy fiel a su modelo. Uribe Piedrahíta, sin embargo, subraya muy especialmente un aspecto en que Rivera ocupa un puesto secundario frente a los problemas que centralmente conciernen al poeta y abogado capitalino Arturo Cova (la naturaleza imponente y la salvación de su honor viril). Como en *La vorágine* de Rivera, *Toá* presenta dos planos: el amor de los protagonistas (el poeta abogado Cova, el médico Antonio de Orrantía), una mujer (Alicia en Rivera, dama capitalina que para solucionar su problema "dio el mal paso"), y *Toá* (una indígena es todo lo contrario de Alicia) y horizonte social (la explotación de

112 Compilación J. G. Cobo Borda "Notas sobre la literatura colombiana", en *Colombia hoy*. Bogotá, 1978. p. 372.

los caucheros en Rivera, las complejas de las Casa de Arana en Uribe Piedrahíta). Pero la parte más amplia de *Toá* está dedicada a la denuncia. En ella resuenan ecos de las quejas de los caucheros de *La vorágine*, pero en Uribe Piedrahíta la denuncia no es, como en Rivera, uno de los elementos de la novela que parece diluirse en la atmósfera depravada, sino protesta, perfilada. Sin embargo, lo que dio popularidad a esta novela, especialmente en el extranjero, fueron las descripciones del trópico, que carecía del lirismo y del *pathos* de las de *La vorágine* y que por eso dieron a lo exótico el carácter de verosimilitud. La introducción de la mujer indígena, *Toá*, lo colocó en la tradición de la novela indianista del siglo XIX de la que fue su más típico ejemplo *Cumandá* (1879) del patriarca de las letras ecuatorianas Juan León Mera. Pero el aspecto indianista de la novela no es, como en Mera, intento de idealización de una india (que en Mera resultó no serlo), sino un acento más de la atracción que ejerce el mundo de la vida no civilizada.

Aunque menos famosa, la segunda novela de Uribe Piedrahíta, *Mancha de aceite*, es superior a la primera. Varía más fuertemente los esquemas de *La vorágine*, e introduce elementos (como la figura del norteamericano) que, posiblemente sin conocimiento de dicha obra, constituyeron tópicos básicos de la novela indigenista de Ciro Alegría. El final de la obra despierta la impresión de que para Uribe Piedrahíta, la "selva" de Rivera se ha convertido en la "mancha de aceite", si bien esta no devora a los hombres, sino que es devorada por el fuego. Las variaciones de los esquemas de Rivera y el desplazamiento de los acentos pueden apreciarse de manera resumida si se comparan las frases con que termina cada una de las novelas: "Los devoró la selva" de Rivera y "El fuego devoró la mancha de aceite" de Uribe Piedrahíta. *Mancha de aceite* es una de las novelas más interesantes de la literatura colombiana del siglo XX. No solo por su lenguaje sobrio y el carácter experimental de su construcción (la inclusión de cartas y documentos y su disposición tipográfica), sino precisamente por haber desarrollado y variado

motivos de Rivera, es decir, por el intento de fundar una tradición literaria *nacional*, en cuanto recoge, varía, amplía y pone al día lo que había creado Rivera quien, a su vez, había recogido y remodelado no solamente corrientes *nacionales* sino latinoamericanas, desde el paisajismo de *María*, pasando por el *costumbrismo*, hasta las descripciones de viajes y el Modernismo.

En los años en que aparecieron las novelas de Uribe Piedrahíta, Colombia ya había sido integrada al mundo norteamericano. Uribe Piedrahíta puso de relieve, con todo detalle y precisión, los fundamentos sociales sobre los que descansaba esa integración (el *capitalismo* criollo o, si se quiere, el mundo *señorial* representado por los Arana en *Toá*) y los aspectos brutales de la misma. Descubrió el envés del idílico retroprogreso.

Esto no se manifestaba solamente en la periferia, en las regiones apartadas de la capital. La vida diaria de la mayoría de la sociedad colombiana no era menos degradante. Mientras la *alta sociedad*, siguiendo el ejemplo de Alfonso López Pumarejo, convertía los alrededores sabaneros de Bogotá en una copia fiel y peculiar de los paisajes arquitectónicos de la nobleza británica; y los cachacos chirriados se habían transformado en glaxos que imitaban provincianamente la *high life* de las películas norteamericanas; y las páginas sociales de *El Tiempo* informaban a todo el país sobre la vida cortesana de la *gran aristocracia*; y la lucha entre los partidos se hacía cada vez más fanática; y los "leopardos" gorjeaban en clave de fa (scismo); la vida de la mayoría de los colombianos transcurría gris y amargamente. A esa mediocridad involuntaria, a esa humillación cotidiana, a esa degradación humana soportada con resignación cristiana y justificada por los aristocráticos jerarcas de la Santa Madre Iglesia, consagró José Antonio Osorio Lizarazo su trabajo periodístico y literario.

Su obra sufrió los efectos del periodismo, que él comprobó en algunos de sus contemporáneos como Juan Lozano y Lozano, Eduardo Caballero Calderón y Alberto Lleras Camargo: el

desvío "de su ruta esencial"[113]. Sin embargo, logró superar en parte esas consecuencias y escribió cerca de una docena de novelas de indudable valor, entre las cuales cabe destacar *La casa de vecindad* (hacia 1930), *Hombre sin presente* (1938), *Garabato* (1939), *El hombre bajo la tierra* (1944) y *El día del odio* (1952), además de numerosas crónicas y ensayos. Profesaba una izquierda sentimental que se nutría de las ideas de Gorki[114] y que tendía al anarquismo. Su poética, expuesta ocasionalmente en sus crónicas[115], era contradictoria: ponía el acento, por una parte, en la interioridad de los personajes, y por otra parte subrayaba radicalmente el aspecto social. Más que las técnicas narrativas, le interesaba el efecto de la novela, independientemente de aquellas; la clarificación de ese efecto la había encontrado en Gorki. De la contradicción de su poética y de su adhesión a los postulados de Gorki[116] surgió su obra novelística, en donde los personajes son los desarraigados (hoy se diría, los marginados de la sociedad) en su contorno social y con sus angustias y amarguras interiores. Su propósito de hacer de la novela "un instrumento adecuado para despertar una sensibilidad y para formar un ambiente propicio a obtener la afirmación de un equilibrio y de una justicia social", excluía la "novela… de especulación descriptiva, de paisaje interno o externo"[117]. Otras técnicas narrativas (las de Proust, las de Joyce, las de Musil, que presuponían la abundante literatura realista y naturalista en Europa

113 José Antonio Osorio Lizarazo, *Novelas y crónicas*, selección e introducción de Santiago Mutis Durán, ICC, BBC, Bogotá, 1978: "Divagación sobre la cultura", p. 545.

114 Comp. Su ensayo sobre Gorki, en ob. cit., p. 546

115 Comp. "Divagación sobre la novela" (1936) y "La esencia social de la novela" (1938) en ob. cit., pp. 411 y 422, respectivamente.

116 Pseudónimo utilizado por Alekséi Maksímovich Péshkov (1868-1936). Se adhirió a los movimientos marxistas de su país a principios del siglo y, una vez triunfó la Revolución de octubre de 1917, retornó a su patria y trabajó en el ámbito cultural. Entre sus numerosas obras, se destacan *La madre* (1906-1907), *Mis universidades* (1923), *La casa de los Artamonov* (1925).

117 Comp. "La esencia social de la novela", en *ob. cit.,* p. 422, 1952, p. 271.

y que en Colombia fue sofocada por el dominio de la cultura de viñeta) le hubieran impedido mostrar sencilla y transparentemente el mundo de los desarraigados colombianos al que consagró su obra: una Juana (de *La casa de vecindad*), que discurriera a lo Proust, hubiera resultado tan inverosímil y grotesca como el tipógrafo (de la misma novela) que hiciera sus simples monólogos en estilo joyciano. Aunque contradictoria desde el punto de vista de la aséptica historia de las teorías estéticas, la poética de Osorio Lizarazo fue adecuada al objeto que se propuso describir: el aspecto menudo y real de la sociedad colombiana. Esta no era una sociedad rica (desconocía los estratos en los que se desarrollan las novelas de Proust, de Joyce o de Musil), ni su alta clase social tenía tradición cultural ni responsabilidad histórica como la que diseca Robert Musil, y su frivolidad le impedía conocer problemas de la interioridad (como los que ocuparon a Joyce en su *Retrato de un artista adolescente* y en *Ulyses*). Era una sociedad pobre en el más amplio sentido de la palabra. La pomposa clase alta era intelectualmente pobre. El poderoso estamento de la clerecía era moral y culturalmente pobre. Pobre eran las clases medias y más pobres aún sus aspiraciones de asemejarse a los estamentos de la *nobleza*. Degradadamente pobres eran las clases populares. El retroprogreso de la República liberal, la apariencia cortesana de las altas clases sociales, el lujoso poder de las jerarquías eclesiásticas, la moderada revolución verbal de la legislación, escondían con brillo ilusorio la estructura señorial y sobre todo la existencia de toda una masa social mayoritaria que pagaba con la más sutil explotación de que era objeto, los privilegios de que seguían gozando los descendientes de los encomenderos coloniales. Con sus novelas, Osorio Lizarazo levantó el velo.

El lastre del retroprogreso, de la nobleza anglizada y falsa, de los obispos y arzobispos perfumados y bellos, lo soportaban los desarraigados y pobres, "los de abajo", todos los personajes que pueblan las novelas de Osorio Lizarazo: el tipógrafo bondadoso

y la huérfana expuesta a los odios de la dueña de la pensión (en *La casa de vecindad*), el empleado César Albarrán (de *Hombre sin presente*), por solo citar dos ejemplos sobresalientes. El lugar en el que Osorio Lizarazo coloca a estas vivas tipificaciones de la pobreza es Bogotá. Suele decirse que gracias a las novelas de Osorio Lizarazo, Bogotá entró por fin a la literatura que, espacialmente con *El día del odio*, Osorio había hecho "la conquista literaria de Bogotá para la novela"[118]. La comprobación puede ser importante para la historia de Bogotá, pero más importante es el hecho de que Osorio Lizarazo, con su ciclo bogotano realizó en Colombia lo que había realizado en Francia Zola y en los Estados Unidos Dos Passos, entre otros: el descubrimiento de la ciudad para la sociología. En una de las obras fundacionales de la sociología urbana, publicada en 1925, *The City*, dicen sus autores, Robert E. Park y Ernest W. Burgess que "…debemos mucho a los escritores de ficción por nuestro más íntimo conocimiento de la vida urbana contemporánea"[119]: Ese conocimiento íntimo de la vida urbana constituyó un punto de partida de la sistematización de la sociología urbana. Los sociólogos de turno, entonces —Luis López de Mesa o Germán Arciniegas— no captaron las suscitaciones que contenían las novelas de Osorio Lizarazo. Quizás porque pensaban que la literatura es solamente literatura o porque dedicados a la especulación o al biografismo trivial no tenían ojos para ver que en la idílica amargura del retroprogreso el desarrollo de la vida urbana, cifra de todo progreso en la historia de las sociedades occidentales, era en Colombia "una macha de aceite".

Pero no solamente Osorio Lizarazo hizo una historia íntima de la ciudad, sino que describió en *El día del odio* esa otra mancha

---

118 *El día del odio.* Cometario recogido en la *op. cit.* p. 696.

119 En la reedición de la obra, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1967. p. 3.

de aceite de la sociedad señorial, que se había ocultado e ignorado: "En el súbito juicio —escribe sobre los acontecimientos del 9 de abril de 1948— apareció espontánea la acusación perentoria contra los verdaderos criminales, escondidos en las alturas de la política, de la administración, del capital, y contra ellos se encaminó la inicial explosión. Pero la violenta se extendió, incontenible, y encendió la unánime y ciega venganza que estaba agazapada en los corazones de los oprimidos y de los humillados, desde los que se fueron perseguidos desde el mismo día de su aparición dolorosa sobre la tierra, de los que vivieron en lo oscuro transidos de sed de justicia, de los que ansiaban recuperar su dignidad usurpada por la implacable dominación del dinero"[120].

XII. Revolución en la tradición

Contemporáneos de algunas novelas de Osorio Lizarazo fueron los cuadernos de "Piedra y Cielo" que comenzaron a publicarse en 1939 bajo el patrocinio de Jorge Rojas (1911). Cuando Juan Lozano y Lozano saludó su aparición, ya se conocían cinco especímenes de la colección (febrero de 1940) y los nombres de quienes integraban el revolucionario grupo: además de su director y mecenas, Tomás Vargas Osorio, Carlos Marín, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Gerardo Valencia, Darío Samper, Antonio Llanos y Aurelio Arturo (según la nota de Juan Lozano y Lozano[121]). El saludo fue una declaración de guerra literaria. Juan Lozano y Lozano anunció un artículo posterior sobre los peligrosos cuadernos "para mostrar que en todo aquel galimatías de confusión palabrera no hay nada de original, nada de estable, nada de duradero". A los morbosos autores el crítico les reconocía "frecuentes aciertos de expresión" y "temperamento lírico muy desarrollado", pero

120 José Antonio Osorio Lizarazo, *El día del odio*, Buenos Aires, Edit. López Negri.
121 En Gloria Serpa de De Francisco, *Gran reportaje a Eduardo Carranza*, serie "La Granada Entreabierta", 21, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1978, p. 133.

los declaraba, de manera sutilmente indirecta, antipatriotas, y aseguraba: "para quienes tenemos una visión fuerte y grande de esa patria, constituye deber ineludible salir al encuentro de todo síntoma débil, morboso, extraviado, disociador, decadente, erostrático, que aparezca en el horizonte de la nacionalidad" (con tono semejante y en nombre de lo mismo, Hitler había iniciado algunos años antes la persecución de los judíos, del mejor arte moderno, y había organizado quemas de libros, etc.). El genuino representante de la *patria* —famoso por su muy colombianísimo soneto a la Catedral de Colonia— indicaba además los elementos de la nacionalidad que los "mozos… de noble talento, de verdadero temperamento poético, de grande inquietud espiritual" ponían en peligro: "La patria nuestra ha venido formándose, con tres contribuciones de insuperable excelencia: lo clásico, en lo intelectual; lo liberal, en lo político; lo católico, en lo moral". Considerados en su forma histórica concreta, los elementos que habían formado la *patria* de J. Lozano y Lozano eran incompatibles y su resultado tenía que ser, por lo menos, una confusión. El saludo del crítico exmilitar, que reflejaba en cada una de sus líneas la mentalidad retroprogresista de la República liberal santista: al reconocimiento de la realidad sigue su irritada retracción en nombre de una ideología, cuyos elementos han perdido su significación y su contenido histórico. Lo clásico (si se le considera en sus formas históricas como el paganismo de Grecia y Roma, como su Renacimiento paganizante en los albores de la Modernidad, o como el humanismo grecorromano de la época de Goethe, y aún en su reaparición en el neoclasicismo español de Meléndez Valdés) contradecía esencialmente la moral católica (que en su versión Contrarreformista española, la que trasplantó España a Colombia combatía violentamente lo clásico), y el liberalismo, por su parte, contradecía no solamente lo clásico (porque había surgido de la superación y crítica de lo clásico en la historia de las ideas) y la moral católica (porque sus valores —del individualismo burgués— se fundaban en una negación de todo lo que social y políticamente

representaba la moral católica de cuño español: la sociedad señorial). El equivalente del saludo fanático de Lozano y Lozano en la República de las letras equivalía de la frenética oposición que en la política hacía Laureano Gómez: a un intento de renovar las letras colombianas y de ponerlas "a la altura de los tiempos" (aunque solo fueran los de la materna Península, bajo Juan Ramón Jiménez), se le dio un cariz de peligrosa revolución, que "Piedra y Cielo" no tenía. Por encima de su imprecisión terminológica, el saludo de Juan Lozano y Lozano permitía divisar entre líneas la violencia latente que precedía la sociedad colombiana en la era del retroprogreso y que se manifestaba en la atmósfera política: Juan Lozano y Lozano condenó a los piedracielistas porque no pensaban como él, y eso era motivo suficiente para motejarlos no solo de antipatriotas, sino de débiles, morbosos, extraviados, disociadores, decadentes, y erostráticos. De modo semejante motejaba Laureano Gómez a sus oponentes políticos.

El sentido de la "revolución piedracielista" (llamado por León de Greiff "juanramonetes de hojalata") se pone en claro cuando se lee la polémica de Eduardo Carranza (1913) contra la *bardolatría*. En respuesta a un artículo de Baldomero Sanín Cano sobre Guillermo Valencia —en el que el cosmopolita Maestro emparentaba la obra de Nietzsche con la del payanés, por razones que el polígrafo mantuvo en secreto y que proviene de un despropósito dictado por la amistad—, Carranza comprobaba que desde la época en que floreció la obra del Maestro payanés "han ocurrido algunos hechos del orden de la sensibilidad que fatalmente tienen su reflejo en las letras. Han advenido nuevas maneras literarias, se ha producido una revolución fundamental en el subsuelo de la creación poética y nuevas estrellas han ascendido al cielo de los cantos[122]. Carranza ponía de manifiesto que la historia no es estática. Pero en la época

122 Véanse los artículos de la polémica en *ob. cit.*, p. 115 y ss. La cita está tomada de la p. 119.

del retroprogreso cualquier evidencia era morbosa, disociadora, extraviada, débil, revolucionaria, etc. La revolución de "Piedra y Cielo" no fue una guerra de generaciones (en su segundo libro, *Rosa de agua*, 1941, Jorge Rojas rindió un emocionado homenaje sonetil al "Maestro en Popayán").

¿En qué consistió la revolución de "Piedra y Cielo"? Consistió en un salto mortal sin ningún peligro: los *mozos*, como los llamaba el admirador de la Catedral de Colonia, habían atravesado el mar, y en la Península maternal, habían recogido los frutos de los frutos que había sembrado Rubén Darío. Los trajeron a Colombia con la convicción de que habían descubierto algo nuevo, un salto hacia adelante que los creía liberar del Modernismo. Los poetas de "Piedra y Cielo" no tuvieron en cuenta, al parecer, que los gérmenes de la poética de sus modelos —la llamada Generación del 27—: Rubén Darío no había resucitado viejas formas estróficas españolas (la cuaderna vía o *quaderna uia* de Gonzalo de Berceo), sino que en un poema, "Trébol" (1899) había revaluado a Góngora, desatendiendo el juicio negativo que había canonizado Cascales, que monótonamente seguía Menéndez y Pelayo. Dámaso Alonso asegura que Darío no había entendido a Góngora; la afirmación puede ser cierta bajo la condición de que se confunda un soneto con un tratado de estilística. Y Alfonso Reyes había despejado el prejuicio antigongorista español en su ensayo "Sobre la estética de Góngora", de 1910, recogido en sus *Cuestiones estéticas*, aparecidas en París en 1911. Los poetas de "Piedra y Cielo" descubrieron lo que ya se había descubierto en Latinoamérica. Lo hicieron quizá porque creyeron que todo el Modernismo se reducía a Guillermo Valencia. Y porque sucumbieron —como lo muestran algunas dedicatorias de Jorge Rojas y de Eduardo Carranza, entre otros síntomas del vicio— al que en 1926 había tachado Pedro Henríquez Ureña: "En las regiones de nuestra 'alta cultura' el pensamiento solo entusiasma cuando pagamos por él altos derechos de importación. Y la moda convierte en evangelio a Splenger y difunde las

trivialidades de Simmel". Los poetas de "Piedra y Cielo" pagaron efectivamente "altos derechos de importación" (ignoraron la significación de Darío y de Alfonso Reyes, por lo que se refiere a la nueva poética) y difundieron trivialidades: las de la poética de la generación española del 27, que Luis Cernuda, el insobornable *outsider* de la Generación, llamó "lo ingenioso en poesía" y "lo folclórico y lo pedantesco"[123]. Con este salto mortal sin peligro, los poetas piedracielistas no se apartaban esencialmente del canon sentado por Juan Lozano y Lozano. En lo intelectual eran clásicos, en el sentido de que a través de la asimilación de la poética de la Generación del 27 imitaban el "Siglo de Oro", actualizado por los peninsulares; eran en política liberales porque, sencillamente, reconocían que la historia no se detuvo en Guillermo Valencia; y profesaban una moral católica, porque sus poemas amorosos se limitaban a describir la tentación, como en famoso soneto de Jorge Rojas: "desnuda no estuviera más pura bajo el lino". Nada tenía de erostrático. Era menos atrevido que alguno de los sonetos que, en la tradición petrarquista, había escrito Quevedo, por ejemplo, en el siglo XVII.

Desde el punto de vista puramente estético (que por blasfemo que parezca, solo constituye uno entre los muchos elementos más que interesan a la historiografía literaria), es evidente que la poesía de los "piedracielistas" significó una renovación y a la vez una liberación: en cuanto practicaron las limitadas audacias metafóricas que habían popularizado los españoles del 27 (lo "ingenioso en poesía", para decirlo con Cernuda) acabaron con el neoclasicismo rezagado que Guillermo Valencia había difundido como Modernismo con acento parnasiano. Con cierto retraso, "Piedra y Cielo" inauguró la poesía contemporánea en

---

123 Luis Cernuda, "Historia de un libro". (1958), en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 904. Comp. Además muy especialmente Fernando Charry Lara, "La crisis del verso en Colombia", en *Lector de poesía*, ICC, CAN, Bogotá, 1975, p. 63 y ss.

Colombia. No hay un solo poeta colombiano posterior a los de "Piedra y Cielo", por lo menos hasta el advenimiento del *hippismo* adamítico de los ingeniosos "nadaístas", que no delate su fuerte cuño de renovación.

Sin embargo, la revolución formal de los "piedracielistas" fue, si se la compara con el desarrollo de la poesía latinoamericana desde el Modernismo (con César Vallejo, por ejemplo), más bien una reacción. Convirtió a Madrid en la capital de la lírica colombiana y universal. Restablecieron, en nombre de una renovación verbal, el viejo orden colonial. La nueva metrópoli era diferente para los unos y para los otros: incorporan para la literatura colombiana aspectos de la literatura española en los que no habían reparado los castizos administradores colombianos de esta literatura: las audacias culteranas de Góngora. Con campesina dignidad la cultura del santismo se entregaba a Washington[124], en tanto que sus poeta, más exquisitos por su profesión que los materialistas de la política, la banca y el comercio, prefirieron a Madrid. Pero el piedracielismo fue algo más que castizos administradores colombianos de la literatura peninsular: las audacias culteranas y conceptistas de Góngora y Quevedo. Incluyó pues formas de concebir la realidad, como lo muestran los sonetos de Jorge Rojas, "Los momentos de

124 Esta aseveración se puede corroborar históricamente en el libro de David Bushnell, *Eduardo Santos y la política del buen vecino, 1938-1942.* El Áncora. Bogotá, 1984. En esta obra, que incomodó profundamente a los Editores de *El Tiempo* cuando se publicó en español, se ilustra en la carátula con exactitud la tesis central: se ve un Eduardo Santos embozalado con la bandera norteamericana y detrás la sombra siniestra de Laureano Gómez difuminada. Santos, en efecto, con el pretexto de la posible alianza de Gómez al Eje, se abrazó sin condiciones a la política de Estados Unidos. Lo corrobora el embajador Spruille Braden, al despedirse de Colombia en marzo de 1942, en que afirma que Colombia fue el primer país latinoamericano que se adhirió sin condiciones a los requerimientos de la guerra con los Estados Unidos, rompió con Japón, Alemania e Italia: "como lo he dicho antes, hemos obtenido todo lo que hemos solicitado a este país no ha regateado sino de todo corazón ha salido en apoyo de nuestra política [...]". p. 145. [N. de E.].

la doncella", en los que no es difícil percibir la visión petrarquista del amor que caracterizó a los poetas peninsulares del Siglo de Oro. Cultivaron el "nerudismo" en sus poemas patrióticos (como en "El cuerpo de la patria" de Jorge Rojas)[125], pero lo enmarcaron en los artificios primorosos del modelo español, con lo cual lo desvirtuaron e hicieron de él un ornamento más en el idílico *locus amoenus* de su mundo poético. Eduardo Carranza, el más entusiasta de todos los poetas de Piedra y Cielo —y en sus críticas y polémicas sobre la literatura colombiana el menos inconsecuente de todos ellos— continuó y desarrolló, más tarde, esta tendencia de recolonización ibero-estética: sus huellas quedan en las dedicatorias de sus poemas a tanto español[126].

La *renovación* literaria de los poetas de "Piedra y Cielo" introdujo una nueva concepción de la literatura en Colombia, pero en el fondo, esta solo desplazaba los acentos: de una retórica de ampulosidad acartonada, como la que cultivaba Guillermo Valencia, pasaron a una retórica de "primor ingenioso", como calificó Jorge Guillén a la lírica de sus contemporáneos peninsulares; de un mimetismo de segunda mano, como el de Valencia, pasaron a un mimetismo más accesible, el de lo español. Con todo, no se haría justicia a lo que significaron los "piedracielistas" si se les exigiera, *a posteriori*, que hubieran sido consecuentes con su "revolución". La hicieron dentro de las normas inviolables de la monarquía republicana del doctor Eduardo Santos, "con pausa, pero sin prisa". Los Estados Unidos estaban inmensamente satisfechos con

---

125 Jorge Rojas, "El cuerpo de la patria", en *Suma poética*, ICC, CAN, Bogotá, 1977, pág. 182 y Eduardo Carranza, "Se canta a los llanos de la patria en metáfora de muchacha", en *Los pasos cantados*, ICC, CAN, Bogotá, 1975, p. 166 y ss.

126 Esta última referencia a Carranza se encuentra con un tachón del autor. La reproducimos por el interés que pueda suscitar la considerable divergencia entre el manuscrito tipográfico y la publicación en el *Manual de Historia de Colombia*. [N. de E.].

la política norteamericana del hacendado santanderista Santos[127]. Los académicos peninsulares y otros se emocionaban ante el mimetismo españolizante de los "piedracielistas"[128]. Con sus capitales en Washington y en Madrid, Colombia era feliz: "salvo mi corazón, todo está bien", como cantaba Carranza en uno de sus más populares sonetos.

XIII. Un exilio interior

Clasificado con frecuencia como "piedracielista", Aurelio Arturo (1906-1974), sin embargo, no perteneció a ninguno de los grupos que surgieron en la época de la República liberal. Entre 1931 y 1941 había publicado algunos poemas en los suplementos literarios de *El Tiempo* de Bogotá y de *El País* de Cali. "Morada al Sur", poema que aseguró su fama, apareció en la *Revista de la Universidad Nacional* en 1942[129]. No solamente su obra reducida, sino la contención y serenidad de su lenguaje lo diferenciaron de la euforia ingeniosa y metafórica gongorista de los "piedracielistas". "La aventura que nos proponen estos versos —observa certeramente J .G. Cobo Borda sobre *Morada al Sur*—, su armonía, sus ritmos, es la espléndida aventura del Modernismo, que adquiere aquí una connotación distinta: otro espacio, otra búsqueda: "'*Un largo, un oscuro salón, tal vez la infancia*'"[130]. Como León de Greiff, Aurelio Arturo captó profundamente los propósitos del Modernismo, sin caer —justamente por haberlos comprendido— en su retórica epigonal. El Modernismo había enriquecido y dado flexibilidad a la lengua "para uso de los americanos", para decirlo con subtítulo

---

127 Comp. John Edwin Fagg, *Latin America: A General History*, New York, The MacMillan Company, London, Collier MacMillas Ltd., 1963, p. 863.

128 Comp. O. ej., el artículo de Joaquín de Entrambasaguas sobre Jorge Rojas, recogido en la ed. de *Suma poética* ya cit., p. 473.

129 Véase la edición de poesía de Aurelio Arturo, *Obra e imagen*, ICC, BBC, Bogotá, 1977, que contiene poemas no recogidos en libro.

130 Juan Gustavo Cobo Borda, en el apéndice a *Obra e imagen*, ed. citada, p. 151.

de la *Gramática* de Andrés Bello. Así, con un lenguaje que tenía la misma fuerza nominativa que el de Darío, es decir, que bautizaba las cosas al nombrarlas, Aurelio Arturo cantó a los elementos de la *patria*. De esta ya no quedaba nada: en su nombre, convertido en vacía y pomposa insignia, se habían destruido los fundamentos de la convivencia social, se había hecho la Guerra de los Mil Días, se había convertido en la voz de la Curia, se había sofocado cualquier intento, por modesto que fuera, de renovación, se le había dado un contenido ideológico que justificaba las ambiciones de poder de los grupos dominantes y que, consiguientemente, el presupuesto de lo que se quería indicar con el vocablo *patria*.

El fenómeno no era exclusivamente colombiano. Los ensayos de Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina* (1937), de Jorge Basadre, *Perú: problema y posibilidad* (1931) y *La promesa de la vida peruana* (1943), y de Samuel Ramos, *Perfil del hombre y la cultura* en México (1938), por solo citar los más conocidos, muestran que también en otros países latinoamericanos se buscaba la unidad de la *patria*, que se había perdido bajo los escombros en que las clases dominantes habían convertido a las sociedades independientes latinoamericanas. Para designar esa *patria* perdida, Mallea formó el concepto de la "Argentina profunda". El concepto era problemático. Coincidió con Jorge Basadre y de ahí surgió la imagen de un país real y otro oficial, que más tarde se apoderaron los demagogos populistas (un Jorge Eliécer Gaitán). En busca de lo que quedaba de la patria, este condujo a encontrarla en lo más elemental de una sociedad agraria: la infancia en el campo. Ese es precisamente el contenido temático de "Morada al Sur". Era nueva en Colombia. Tenía sus antecedentes en la literatura europea moderna desde el Romanticismo y más inmediatos en la literatura latinoamericana, en varios de los poemas de *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo. Dentro de este tópico, que no es meramente literario, sino que está motivado por la complejidad de la modernización, la obra de Aurelio Arturo pone un acento

autónomo: el de la sobriedad. Pero a diferencia de Vallejo, Aurelio Arturo no lamenta, sino que evoca, y a diferencia de un William Blake, no concibe la situación en términos apocalípticos. En determinadas situaciones sociales de aislamiento, de duda y de conflicto, el tema de la infancia sirve como símbolo de la insatisfacción del artista con la sociedad:

> Y aquí principia, en este torso de árbol,
> en este umbral pulido por tantos pasos muertos,
> la casa grande entre sus frescos ramos.
> en sus rincones ángeles de sombra y secreto[131].

Refugiado en la "casa grande entre sus frescos ramos", Aurelio Arturo pasó "por nuestras letras como un Caballero del Desdén y de la Renunciación, instalado en su paraíso de música, rechazando como material poético las experiencias que le ofrecían la vida, su tiempo y su mundo"[132]. Menos que rechazar esas experiencias, Aurelio Arturo protestó contra ellas: "En un mundo entregado crecientemente a los valores utilitarios y a la máquina, la infancia podría convertirse en el símbolo de la imaginación y de la sensibilidad, en el símbolo de la Naturaleza, puesto contra las fuerzas extrañas en la sociedad que están desnaturalizando activamente la humanidad"[133]. Contra las fuerzas disociadoras, Aurelio Arturo creó el símbolo de la infancia y la naturaleza como protesta callada desde el exilio interior.

XIV. Siguiendo a Azorín

La protesta contra "las fuerzas extrañas en la sociedad que activamente estaban desnaturalizando la *humanidad*" fue una protesta irracional —no solamente en las literaturas de lengua

---

131 *Ob. cit.,* p. 17.

132 Danilo Cruz Vélez, "Aurelio Arturo en su paraíso", apéndice a *Obra e imagen*, ed. cit., p. 112.

133 Peter Coveney, *The Image of Childhood*, London, Penguin Books, 1967, p. 31.

española—especialmente desde la llamada *Generación del 98*: se refugiaba en el paisaje y en la tierra, a los que dio una misión histórica que dispensaba de la consideración crítica de los problemas sociales y políticos y que, consiguientemente, impedía una articulación reflectiva de la protesta. Los motivos de la protesta eran evidentes, pero su fundamentación resultó siempre contradictoria porque medían con la categoría estética del paisaje y de la tierra fenómenos inasibles con la estética, y porque dieron a esta categoría un carácter político y sociológico, que desvirtuaba la estética, la política y la sociología, de lo cual solo se beneficiaba una visión pasatista y estática de la realidad social presente. Las críticas del 98 a la España caduca de su tiempo no han de distraer del hecho de que su "estetización" de la historia y de la política mediante su reducción al paisaje, preparó el advenimiento de la ideología fascista[134].

Por las rutas que abrieron los del 98, primero, y que más tarde amplió José Ortega y Gasset[135], emprendió su marcha Eduardo Caballero Calderón (1910). Era contemporáneo de los "piedracielistas" y, si se quiere, un "piedracielista" de la prosa en el sentido de que también para él la capital literaria de Colombia

---

134 Sobre la cuestión enunciada aquí sumariamente, comp. Irmgard Stinizing, *Landschaft und Heimatboden. Ideologische Aspekte eines literarischen Themas bei Maurice Barrès, Angel Ganivet und Miguel de Unamuno*, Hipanistiche Studien, Frankfurt/M, Berna, Ed. Lang, 1976, especialmente pp. 17-22 y 180 y ss. Como complemento, hay ejemplos franceses, véase Zeev Sternhell, *La Droite Rèvolutionnaire*, 1885-1914. *Les origines françaises du Fascisme*, París, Ed. du Seuil, 1978. Sobre el tema tan fundamental no se ha escrito nada en español.

135 José Ortega y Gasset (1883-1955) fue un influyente pensador español cuyas obras *Meditaciones del Quijote* (1914), *La España invertebrada* (1921) y sobre todo *La rebelión de las masas* (1929), le dieron una gran notoriedad en el mundo de lengua española y en Alemania. Discípulo del neokantiano Hermann Cohen, se pasó a la filosofía del vitalismo inspirada en Max Scheler. Rivalizó con Heidegger, entre otros filósofos alemanes contemporáneos. Gutiérrez Girardot lo conoció en Madrid y pronto se desilusionó profundamente de sus métodos intelectuales, a los que calificó de "simulación majestuosa", en 1983. [N. de E.].

había vuelto a Madrid. Se inició con un significativo ensayo sobre *Caminos subterráneos: ensayo de interpretación del paisaje* (1936), que aunque delata la influencia de Tomás Rueda Vargas, muestra ya esa tendencia "azorinesca" que luego se manifestó plenamente en Suramérica, *Tierra del hombre* (1944). En el mismo año publicaron sus conferencias sobre *Latinoamérica, un mundo por hacer*, a las que siguió *El nuevo príncipe: ensayo sobre las malas pasiones* (1945), una curiosa reactualización de los "espejos de príncipes" del Siglo de Oro español, que recordaba las *Empresas políticas* del minucioso Diego de Saavedra Fajardo mezclado con *El político* de Azorín. Con su *Breviario del Quijote* (1947) hizo para Colombia lo que Unamuno había hecho para España con su *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), aunque sin los gestos gritones del helenista salmantino: rescatar el sagrado símbolo nacional español del dorado siglo para el férreo presente. Cerró su ciclo castizo con *Ancha es Castilla* (1950): su carátula y presentación tipográfica recordaban a las del breviario de apología castellano-imperial que para la España nacionalista había compuesto José Corts Grau (1905-1995) fundándose en Azorín, entre otros. Eran los motivos de la *España eterna* (1942). Pese a la semejanza exterior, el libro de Caballero Calderón era más sobrio en el estilo y en el culto por Castilla que el de Corts Grau y era, también, algo más patético que el de su antecesor mexicano en el tópico de la loa hispanoamericana a la celtíbera Madre: *Las vísperas de España* (1937) de Alfonso Reyes.

Antes de recorrer su "hispánico periplo" —para decirlo con un giro adecuado; todavía no se conocían la "andadura", puesta en moda por Américo Castro, ni la "singlatura" que trató de popularizar Pedro Laín Entralgo— Caballero Calderón había publicado *Tipacoque. Estampas de provincia* (1942) y *El arte de vivir sin soñar* (1942). Cuando en 1949 comenzó a publicar en un seminario sus *Cartas colombianas*, el público colombiano las acogió con el entusiasmo con el que algunos años antes había seguido

los capítulos de la serie radiofónica "Chan-Li-Po" (el amable y regordete detective chino que en Cuba habían adaptado de la serie inglesa) y quizá por razones semejantes: las *Cartas* de Caballero Calderón daban noticia de otros mundos imaginados o conocidos por lejanas referencias de todo el país.

Sus novelas no tuvieron fortuna, pero no porque desconocieran las técnicas narrativas modernas, sino porque eran ejemplos expuestos narrativamente de las tesis centrales de su meditación sobre Colombia y Latinoamérica. Hay una relación entre *Tipacoque* y sus consideraciones sobre el paisaje en su primer ensayo. Fueron ilustraciones de sus ensayos, de las tesis expuestas en ellos, y para juzgarlas es preciso considerarlas en el contexto de la obra ensayística. En sus ensayos partió de una crítica radical de la "cobardía moral, intelectual y nacional en el que nos estamos ahogando" y de la "política que lleva inexorablemente a la guerra fratricida entre estas naciones" y que "se llama el panamericanismo de Washington, pero en ningún caso el panamericanismo de Bolívar"[136]. Su punto de partida bolivariano implicaba una consideración continental de la historia que desarrolló en uno de sus más logrados ensayos, *Suramérica, tierra del hombre*, y que dentro del género en Colombia sobresalió por sus ricas sustituciones. Al hilo de reflexiones interpretativas sobre las ciudades americanas, que representan épocas de la evolución histórica continental, Caballero Calderón tocó entonces temas que en general eran comunes a la mejor ensayística desde Mariátegui y Henríquez Ureña, pero que por los acentos que puso conservan hoy su actualidad, como por ejemplo el de la descolonización económica y la industrialización progresiva[137] o el de la desintegración de América Latina por los nacionalismos: "Las naciones suramericanas han pretendido en los últimos años improvisar figurones nacionales, engrandecer la

---

136 Eduardo Caballero Calderón, *Obras*, t. II, Medellín, Edit. Bedout, 1963, p. 76.
137 *Ob. cit.*, p. 440.

historia patria a costa de la historia continental y crear el mito nacionalista enfrentando sus héroes. Por el contrario de buscar lo que tuvieron de común, lo que tienen de suramericano, que fue lo grande que hubo en ellos, endiosan a militares sin importancia y quitan al héroe su verdadera significación geográfica —por lo tanto continental— para darle un contenido patriotero, nacionalista, que limita al hombre y limita a la patria. De esta manera han comenzado a nacer la peruanidad, la argentinidad, la chilenidad, a costa de Suramérica"[138]. Pero en el momento de definir "lo suramericano", Caballero Calderón sucumbió al modelo español del 98 y a Ortega y Gasset, y se abandonó a la especulación. Mantiene tesis sobre la relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo[139], que parecen un eco de las de Ortega y Gasset en su *España invertebrada* (1921), como la que define la diferencia asegurando que el hombre del Viejo Mundo es un ciudadano, en tanto que el del Nuevo Mundo es un campesino, un aldeano. Pero esto solo puede fundamentarse en un amplio y diferenciado contexto de la historia social. *El nuevo príncipe* desarrolla sus tesis con un método semejante al de Ortega: el de las analogías y contraposiciones. Así, compara a las sociedades con los individuos (a las masas con los niños), trata del amor y del odio en la política, especula sobre la contraposición entre cultura y civilización, entre la moral social y la moral individual y confunde las ciencias de las finanzas con los hábitos de los financistas[140]. Aunque orteguiano por el *método* zigzagueante de la exposición ambigua (como Ortega salta de una esfera a la otra en sus argumentos comparativos), del caudillo. *El nuevo príncipe* denota muy claramente su condicionamiento social y político: las "malas pasiones" que discute, caracterizaban la vida política y social colombiana bajo el reinado de Eduardo Santos.

---

138 *Ob. cit.*, t. I, p. 424.
139 *Ob. cit.*, t. I, p. 403.
140 *Ob. cit.*, t. I, p. 839.

El intento de aconsejar al gobernante cómo ha de manejar esas "malas pasiones" para regir, suponía que estas son constitutivas del hombre. Las consecuencias de esta concepción conservadora del hombre (malo por naturaleza), solo podían ser la justificación del castigo: la necesidad de la guerra y del hombre de hierro. En la sociedad colombiana de los años cuarenta, en la que sus críticos solían juzgar las obras colombianas según la porción de casticismo o de retórico o el partido o el cenáculo al que pertenecían sus autores, *El nuevo príncipe*, que constituyó una retractación del americanismo crítico desarrollado en *Suramérica, tierra del hombre*, no tocó el efecto ideológico que honró en España a los del 98 y a Ortega y Gasset: el de proporcionar los elementos literarios a la retórica de la falange. Ni la blanda reacción de Eduardo Santos, ni el sonriente caciquismo doméstico que, tras los desafortunados intermezzos de Alfonso López Pumarejo y Alberto Lleras Camargo, se consolidó esa retórica en Mariano Ospina Pérez. El cantor de "Teresa, en cuya frente el cielo empieza", Carranza, descendió del cielo de tantas muchachas apetitosas para componer una canción de cuna a la hija del bello rey valiente y de su enérgica consorte como si dos fueran una reviviscencia de Fernando e Isabel[141]. Necesitaban ideas para castigar al país con la guerra y el hombre fuerte. En las páginas finales del *Nuevo príncipe*, Caballero Calderón previó el advenimiento de Laureano Gómez[142]. Partiendo

141 Gutiérrez Girardot se refiere como "enérgica consorte" a doña Bertha Rodríguez de Ospina. Hija de un poderoso empresario antioqueño, tuvo una resonante actuación política –quizá la primera mujer que actuó en política en Colombia– como congresista y periodista de orientación conservadora. Contribuyó a mantener a su esposo en la presidencia, Ospina Pérez, en la crisis del 9 de abril tras el asesinato del líder populista Jorge Eliécer Gaitán, actuó activamente en el golpe de Estado contra Laureano Gómez en 1953 y en los años del gobierno del general Rojas Pinilla participó en la Asamblea Constituyente en la que propició el derecho al voto femenino. [N. de E.].

142 Laureano Gómez (1889-1965) se le considera la encarnación del conservadurismo más intransigente y destructivo de Colombia en el siglo XX. Heredero dogmático de Miguel Antonio Caro, su actuación como contradictor de la llamada

del positivismo de segunda mano y además fragmentario de Azorín, de su descubrimiento del paisaje castellano, Caballero Calderón había seguido sus rutas variadas. Una de ellas lo condujo a Ortega y Gasset: no llegó, sin embargo, a los extremos políticos del peninsular héroe de estilo asmático (que suele confundirse con el estilo conciso): no se adhirió públicamente a los verdugos de Colombia, aunque la desesperación y amargura, implícita en su visión conservadora del hombre y de la sociedad, lo hubieran llevado a justificarlos.

Los ensayos de Caballero Calderón —la parte más significativa de toda su obra— marcan las limitaciones del género: la historia ya no puede caber en su repertorio temático o, cabe, bajo la condición de que el ensayista como literato renuncie a las libertades de intuición que garantizaba el género y sustituye la ocurrencia ligeramente fundada por la concisa demostración apoyada ampliamente en la ciencia. Esto implica un agotamiento del género que hasta ahora ningún ensayista hispanoamericano ha sabido superar: muchas tesis azorinescas de Caballero Calderón se celebran hoy como *nuevas* en los ensayos de Octavio Paz. Ya no

---

República Liberal (1930-1946) le garantizó un lugar histórico incontrovertible: se le apodó “El Monstruo” (proviene de a quien también se le llamó de esta manera: al jefe del gobierno español Cánovas del Castillo). Funda *El Siglo* (1936) como órgano de militancia anti-lopista. Movilizó los sectores más conservadores de la sociedad, despertó en las masas campesinas, sobre todo del altiplano, sus pasiones anti-liberales y con ello se propició la Violencia. En el primer año de su presidencia –a la que llegó por negarse el Partido Liberal a participar en unas elecciones que no ofrecía garantía alguna–, en 1950 se llegó a la cifra nunca después superada de más de 50.000 asesinatos políticos. Enfermó a los pocos meses de estar en la presidencia y cedió el puesto a Roberto Urdaneta Arbeláez. Al hacerse insostenible su gobierno por la violenta política, las directivas liberales, en asocio con las directivas de un sector del Partido Conservador (ospinista), deciden apartarlo de la presidencia y poner al general Gustavo Rojas Pinilla. En el exilio en la España franquista, suscribe posteriormente con el liberal Alberto Lleras Camargo un acuerdo de restauración bipartidista, el “Pacto de Benidorm”, que dará lugar al Frente Nacional. [N. de E.].

se podía seguir por las rutas de Azorín y de Ortega y Gasset. No solamente lo mostraba Caballero Calderón con sus ensayos, sino que lo hacía patente Luis Eduardo Nieto Arteta con su *Economía y cultura en la historia de Colombia* (1942)[143].

XV. Liberaciones

Aunque considerado como perteneciente a "Los Nuevos", Jorge Zalamea Borda (1905-1969), comenzó a merecer la atención de un público amplio solo a partir de 1949, con *La metamorfosis de Su Excelencia* y, más tarde, con *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952). *La vida maravillosa de los libros* (1941) y *Minerva en la rueca* (1949), que gozaron ciertamente de fama, pero parece que los lectores interesados de entonces no pudieron apreciarlos en su significación contemporánea, quizá porque esos ensayos reproducirán con destreza lo que estaba al alcance de cualquier lector de las publicaciones que desde Buenos Aires y México se distribuían en todo Latinoamérica. El "Viaje por la literatura de España", con que se inicia *La vida maravillosa de los libros*, por ejemplo, lo hubiera podido firmar cualquier español emigrado o cualquier español crítico rezagado en la España nacional: estaba lleno de tópicos apologéticos. Pero no un latinoamericano como Jorge Zalamea Borda. Con su temprana "Carta a Alberto Lleras Camargo y Francisco Umaña Bernal" (1933), su ejemplar análisis sobre *El departamento de Nariño: esquema para una interpretación sociológica* (1936) y el informe que como secretario general de la Presidencia rindió en 1938 sobre *La industria nacional*[144], había demostrado penetración analítica y juicio preciso e insobornable.

---

143 Con su obra de concisión histórico-sociológica, densamente documentada, el barranquillero Nieto Arteta sentó las bases para el desarrollo científico social en Colombia que posibilitó a Jaime Jaramillo Uribe, a Virginia Gutiérrez de Pineda y Orlando Fals Borda. [N. de E.].

144 Recogidos en Jorge Zalamea Borda, *Literatura, política y arte*, edición a cargo de J. G. Cobo Borda, ICC, BBC, 1978. Comp. El estudio del compilador, p. 864 y ss.

Los ensayos de *Minerva en la rueca* delatan la penetración analítica en beneficio del acento poético de la prosa, del brillo del lenguaje y del efecto retórico. Son las huellas del Modernismo (más exaltadas que las de Rubén Darío, pero no tan excesivas como en sus epígonos): estas fueron el presupuesto de sus traducciones de Saint-John Perse, que se difundieron en Colombia en la edición italiana (Milano, Italgeo, 1946) bajo el título *Lluvias, nieves, exilio de la Universidad Nacional*. Más que sus otras obras como *El rapto de las sabinas* (1941) o *Introducción al arte antiguo* (1941), que tenía los rasgos de la literatura de divulgación, aunque con pathos y alguna pedantería, o *Nueve artistas colombianos* (1941) que eran ejemplo de crítica de arte digresiva e impresionista, fueron sus traducciones de Saint-John Perse las que adquirieron importancia para la literatura colombiana de la época. Había redescubierto eficazmente a Saint-John Perse a los países de lengua española: hecho una insuperable traducción y abierto las puertas de Colombia, de su literatura, al mundo, al menos a un mundo diferente del español del 98 y 27, cuya omnipresencia había hecho de la literatura colombiana un afluente menor de la quebrada literatura española. La traducción de Saint-John Perse entroncaba con la tradición latinoamericana del Modernismo en el sentido de que solo el lenguaje creado por el Modernismo se hallaba en capacidad de asimilar, transmitir y suscitar innovaciones. Así, daba a un género —ejercido esporádico y *dilettantemente* en Colombia— esto es, el de la traducción literaria, una pauta: la de la fidelidad al texto, que no impide la interpretación; la de la asimilación de la lengua, sin violar al autor traducido. Su flexibilidad y su sentido del ritmo contribuyeron a que ellas no sucumbieran bajo la norma del castellano peninsular, como ocurrió a Luis Cernuda con sus traducciones de Hölderlin (en este, algunos poemas hölderlinianos de temática griega, le sonaban como villancicos o himnos al Sagrario). Los impulsos dados por Jorge Zalamea Borda con sus traducciones de Saint-John Perse no tuvieron eco en Colombia. En cambio, influyeron esencialmente en

la concepción y en el lenguaje de *La metamorfosis de Su Excelencia* (es, además, perceptible el eco de Kafka). Lo mismo que *El gran Burundún-Burundá ha muerto, La metamofosis de Su Excelencia* no tenía nada en común con las novelas polémicas contra la degradación por el dictador que hasta entonces se conocían: con el *Tirano Banderas* de Valle-Inclán y su diestra versión guatemalteca, *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias. El cuño *pérsico* de su lenguaje (como llamaba Zalamea Borda a la obra de Saint-John Perse), adquirido en el trabajo de sus traducciones de Perse, lo diferenciaba del esperpentismo de Valle-Inclán y del tardío expresionismo de Asturias. La justificada invectiva no hubiera sido expresable ni en el lenguaje de los "piedracielistas" ni en el de los antecesores en el tema. No era expresable en el castellano *dorado*, que tácita o expresamente seguía siendo la norma de la literatura colombiana. Cierto es que la degradación real con la que el "Nuevo Príncipe" había castigado a Colombia, con el beneplácito de una callada mayoría y ante el escándalo de quienes habían preparado por acción y omisión su advenimiento, sobrepasaba en mucho las figuras grotescas trazadas por Valle-Inclán y Asturias.

La significación de la obra de Jorge Zalamea Borda es contradictoria: realmente liberadora fue su traducción de Saint-John Perse, y las consecuencias que ella tuvo en su obra. Pero en medio de la contradicción que caracteriza su obra literaria, se destaca la insobornable actitud ética. Con ella, dio el ejemplo de lo que debe ser un intelectual en la sociedad contemporánea, y más concretamente en la sociedad colombiana señorial: un franco-tirador, es decir, la encarnación de teoría y praxis, de pensamiento y ética, que no acepta la degradación de la teoría a dogma. Fue su actitud como intelectual, formulada en su "Carta a Alberto Lleras Camargo y Francisco Umaña Bernal", la que ha perdurado, la que ha significado una liberación profunda en la literatura colombiana. Como en el caso de sus traducciones, su lección ética de intelectual tampoco fue aprovechada.

De las profundas consecuencias que tuvo el laberíntico proceso de la retroprogresión, que culminó necesariamente en el 9 de abril de 1948, solo se tomó conciencia decenios más tarde. Todo había cambiado, pero todo seguía igual. La literatura de los años inmediatamente anteriores al 9 de abril seguía su curso lento, concentrada de preferencia en la poesía. Pese a los tímidos cambios, había una difusa continuidad, sostenida por la contemporaneidad de los autores que habían marcado diversas etapas. Al estatismo de la sociedad correspondía la monotonía de la literatura.

Así, la reedición de una novela como *Cuatro años a bordo de mi mismo* de Eduardo Zalamea Borda (1907-1963), que había aparecido en 1934, equivalió en 1948 a un descubrimiento, si bien momentáneo y de reducida eficacia. Pertenecía temáticamente al breve ciclo de novelas escritas en la ruta de *La vorágine*, y posiblemente por eso se la pasó por alto, aunque no es improbable que por caminos subterráneos que siempre se pierden en el olvido, la novela haya abonado el terreno del que habría de surgir más tarde *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Dentro de las novelas que en esos años entusiasmaban a un amplio público lector (especialmente de colegios de monjas, hermanos y demás, y de la feligresía femenina medio culta) como *Minas, mulas y mujeres* (1934) de Bernardo Toro, prologada por el beatífico sociólogo Manuel Mosquera Garcés, o como *Una Mujer de cuatro en conducta* (1948) de Jaime Sanín Echeverri, la novela de Eduardo Zalamea Borda sobresalía porque, aunque seguía un camino trillado (el del esquema de *La vorágine*), no degeneró en la trivialidad que caracteriza a Bernardo Toro y a Sanín Echeverri[145]. No era tampoco realista, como *Las estrellas son negras* (1948) del chocoano Arnoldo Palacios (1924), que, sin ser pacatamente trivial como la de Sanín

145 El concepto de trivial o, como se llama en los países de lengua española, "rosa", parte de la noción de trillado. En Alemania uno de los estudios estándares del tema es: *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesesstoffe 1770-1910* de Rudolf Schenda. Vittorio Klostermann, Francfort, 1977.

Echeverri, seguía el camino trillado: el del "realismo socialista" y en una versión especial que no llegó a ser del todo estalinista, como era imperativo en la metrópolis de la revolución mundial. El realismo estalinista era un artículo de fe, en los marxistas de la época en América Latina, como lo demuestra el *Tratado de estética* (1945) de Luis Vidales. Eduardo Zalamea Borda estaba fuera de las dos capillas que reclamaban entonces el dominio normativo de la literatura colombiana. De la Roma maicera, que representaba con sentimentalismo parroquial Sanín Echeverri, y la del Moscú tropical, que dominaba la obra de Arnoldo Palacios. A Zalamea lo separaba del primero la libertad con que trataba las cuestiones sexuales, del segundo acento subjetivo y el lenguaje *lirizante* de las descripciones; y de los dos, un humor subterráneo, que se hace perceptible en las últimas líneas de la novela.

Dentro de un esquema tradicional —el de *La vorágine*— y en un lenguaje que había sabido aprovechar las lecciones del Modernismo, Eduardo Zalamea Borda trazó nuevas posibilidades para la novela. Sin embargo, la liberación (en el tratamiento del sexo, en la relativa disolución de la forma estrecha de la novela utilizada hasta entonces, en la *interiorización* del personaje, en la valoración de los sentidos) a la que invitaba la novela, cayó en un ambiente de ligereza y rutina. Se acercaba el final del medio siglo y de un ciclo de la literatura y la historia de Colombia, de cuya somnolencia general fue arrancada bruscamente el 9 de abril de 1948.

XVI. Hacia la otra Colombia de siempre

Consciente de su pertenencia a otra corriente literaria diferente de la de "Piedra y Cielo", Jaime Ibáñez (1919) inició en 1944 la publicación de una serie de cuadernos de poesía bajo el título de "Cántico". Pese a que la diferencia de "Piedra y Cielo" parecía mínima (cambiaba los títulos: en vez de uno tomado de Juan Ramón Jiménez, utilizaba uno tomado de Jorge Guillén), los

poetas que se dieron a conocer en esta colección (además de su director Jaime Ibáñez, Andrés Holguín (1918-1989) y Fernando Charry Lara (1920-2004) entre los más destacados) intentaron ampliar los gérmenes renovadores de "Piedra y Cielo". No lo lograron por ese camino, quizá porque repitieron el mimetismo "piedracielista" y porque todo lo que se podía arrancar al modelo español, que era bien poco, lo habían agotado sus antecesores, poniendo al descubierto, al mismo tiempo, la pobreza de la veta gongorina. En algunos casos, como el de Ibáñez y Andrés Holguín, plenificaron el mestizaje entre las delicadezas etéreas de los modelos peninsulares y el resonante telurismo de Neruda, que ya había intentado Arturo Camacho Ramírez. El mestizaje resultó discreto. Enmarcado en las eufónicas transparencias desrealizadoras que habían aprendido de los peninsulares, lo *chatónico* de Neruda se redujo a idilio. Mucha uva, mucha espiga, mucho árbol, mucho sendero y muchísima soledad cantaron estos poetas que por su temática constante (la soledad y la muerte, o el sentido último de la vida, otra vez) hacen sospechar que no solamente fueron buenos lectores de la poesía española del Siglo de Oro, sino también de sus exégetas especulativos modernos como Karl Vossler[146].

Con "Piedra y Cielo", la poesía colombiana se había convertido en un eco de la española. Eso explica quizá que el poeta más representativo del grupo de "Cántico", Fernando Charry Lara, escogiera como guía a Vicente Aleixandre, al poeta español que por su poética no se inscribía totalmente entre los de la Generación del 27, sino que, como Luis Cernuda más tarde, había asimilado el surrealismo francés y buscado nuevas formas del lenguaje. El

146 El romanista Vossler se consagró como hispanista en *Introducción a la literatura española del siglo de oro* (1934), *Algunos caracteres de la cultura española (*1941), *La soledad en la poesía española* (1941), obras que traducía la editorial Espasa y Calpe, presidida por Ortega y Gasset. Se puede agregar a Ludwig Pfandl *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (1928), traducida por Gustavo Gili, SA, en 1952. [N. de E.].

reinado de Aleixandre en la poesía colombiana llegó a mantenerse hasta Eduardo Cote Lamus (1928-1964). No deja de ser cierto, sin embargo, que frente a la retórica seudomodernista de Guillermo Valencia, que fue la norma oficial y académica de la literatura colombiana, las rebeliones de "Piedra y Cielo" y de su continuador "Cántico", constituyeron una modernización. Solo que, como en el caso de Valencia, la renovación también era mimética: imitaba lo que sus conocimientos de tercera mano creían que era humanismo europeo. El segundo modelo que los otros imitaban era más real, más contemporáneo y más accesible: la poesía española del 27. El mimetismo expresa una voluntad de renovación y a la vez de dependencia. Esa contradicción revela una nostalgia colonial disfrazada de fervor independentista, un afán de progreso que no adelanta, una manifestación de la nacionalidad que solo ha de ser verbal y por lo tanto es nacionalismo agresivo, como actitud de defensa a la propia cobardía.

Con todo, los poetas de "Cántico" no fueron solamente miméticos. Intentaron enriquecerse con los precarios medios a su alcance en el horizonte cultural de Colombia. Los ensayos de Andrés Holguín, *La poesía inconclusa y otros ensayos* (1947), por ejemplo, significaron un intento de reflexionar sobre la poesía con propósito filosófico y desde una perspectiva más contemporánea. Eran de mayor rigor y concentración temática que los de Rafael Maya, por ejemplo. Se descubrió a Rilke (1875-1926) a través de las traducciones publicadas en Buenos Aires por Losada en la colección la "Pajarita de Papel", sobre todo los *Cuadernos de Malte*, con traducción de Francisco Ayala. La *Revista de la Universidad Nacional* y las publicaciones de la Sección de Extensión Cultural de la Universidad dieron a conocer, aunque con retraso, las nuevas corrientes del pensamiento jurídico y filosófico contemporáneo (Kelsen, Max Scheler, Cassirer), la literatura latinoamericana contemporánea (uno de los mejores poemas del peruano Luis Fabio Xammar, "La alta niebla", apareció en esa revista, en 1960,

por solo citar este ejemplo significativo), las traducciones de Saint-John Perse de Zalamea Borda, etc. Con ello reemplazaban con mayor altura y modernidad la *Revista de las Indias*. A esas empresas estuvieron ligados los poetas de "Cántico", quisieron estar a la altura del tiempo que marcaban las revistas bonaerenses como Sur y Losada, y la mexicana Fondo de Cultura Económica y en inglés Stilo.

A la renovación contribuyó considerablemente la creación del Instituto de Filosofía, anexo a la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional, no solo porque sus fundadores, Rafael Carrillo y Danilo Cruz Vélez, rompían con la caduca esterilidad de la tradición escolástica dominante, sino porque su programa de estudios (especialmente de lenguas y literaturas extranjeras que o no se habían enseñado hasta ahora en Colombia, como la alemana, o que se habían enseñado con mediocre criterio escolar, como la francesa o la inglesa) sentaba medidas nuevas, gracias a las cuales era posible reducir a su verdadera dimensión de sub-diletantismo provinciano el desmelado culto a Goethe o las interpretaciones arturo-suarecianas de las hermanas Brontë de Silvio Villegas (1902-1972) o el kantismo rosarista de Darío Echandía (1897-1989). Pero la verdadera asimilación de la cultura europea, es decir, su conocimiento en sus lenguas originales, sin prevenciones serviles y sin complejos nacionalistas y con actitud crítica (de lo que había dado ejemplo, parcialmente, Sanín Cano), fue impedida fanáticamente por Laureano Gómez: de un plumazo destruyó todo el trabajo científico y moderno con el que, amparados por los ecos de la "Revolución en marcha", algunos miembros del grupo de "Cántico" y otros contemporáneos, intentaron independizar a Colombia del peso muerto de su falsa tradición y ponerla a caminar al mismo ritmo que seguían los grandes centros intelectuales de América Latina, México y Buenos Aires. Ellos confirmaban, entonces, lo que había previsto en 1926 Pedro Henríquez Ureña: "Trocaremos en arcas de tesoros la modesta caja donde ahora

guardamos nuestras escasas joyas, y no tendremos porque temer al sello ajeno del idioma en que escribimos, porque para entonces habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español"[147].

El intento renovador de los miembros de "Cántico" y sus allegados estuvo viciado desde su origen por su doble mimetismo: la imitación de "Piedra y Cielo" y la imitación de Neruda y Aleixandre (en el caso de Charry Lara) o de Rilke (en el caso de Jaime Ibáñez). Ese mimetismo los llevó a divisar nuevos caminos paradójicos, que a la vez que abrían nuevos horizontes, concluían en los caminos de siempre. Sin embargo, en su paso de cangrejo, impuesto por la sociedad y sus gobernantes, los llamados "Cuadernícolas" (una denominación peyorativa que llegó a designar a poetas de contrarias tendencias) sembraron una semilla que habría de producir sus frutos pocos años después, tras el negro paréntesis de "Cristilandia"[148], como denominó a Colombia el jesuita falangista Félix Restrepo y a Laureano Gómez como su Redentor.

XVII. Omega y Alpha de la literatura colombiana del medio siglo

La fundación de la revista *Mito* en 1955 significó un salto en la historia cultural de Colombia. Desde el nivel y la perspectiva de sus artículos, los poetas y escritores oficiales, los académicos de unas novelas, las "glorias locales" aparecían como lo que en realidad

---

147 Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Babel. Buenos Aires, 1928. p. 35.

148 El jesuita Félix Restrepo (1887-1965) fue un activo anti-liberal. Escribió libros, en clave franquista, como *España mártir* (1937) y *España anárquica* (1937). Contribuyó a restaurar la Universidad Javeriana en 1936, para contrarrestar el peso de la secular Universidad Nacional, creada por López Pumarejo en 1935. Fue parte de ANAC, la Constituyente laureanista, corporativista y franquista, que fracasó. [N. de E.].

siempre habían sido: restos rezagados menores de un siglo XIX de campanario. *Mito* desenmascaró indirectamente a los figurones intelectuales de la política, a los intérpretes bergnosiano-tomistas que nunca habían escrito una obra, al historiador de legajos canónicos y jurídicos, a los poetas para veladas escolares, a los sociólogos predicadores de Encíclicas, a los críticos lacrimosos, en suma, a la poderosa *infraestructura* cultural que satisfacía las necesidades ornamentales del retroprogresismo y oscurantistas y que, a su vez, complementariamente tenían al país atado a concepciones de la vida y de la cultura en nada diferentes de las que dominaban entonces en cualquier villorrio carpetovetónico. La revista *Mito* desmitificó la vida cultural colombiana y al mismo tiempo sentó medidas. Logró, además, lo que hasta entonces no se había logrado en ninguna otra revista colombiana de ese tipo, ni menos aún en la vida literaria, siempre teñida de sectarismo politiquero, y ahogada por la vieja enfermedad moral heredada de la España Contrarreformista, esto es, la envidia, la sutil cizaña, la irracional susceptibilidad feminoide y el desaforado egocentrismo. Reveló, además, con publicaciones documentales, las deformaciones de la vida cotidiana debidas al imperio señorial. No fue una revista de capillas, porque en ella colaboraron autores de tendencias y militancias políticas opuestas. Se tenía a Gerardo Molina y Eduardo Cote Lamus, por ejemplo, quien fue apologeta oportuno de los chulavitas, al tiempo delicadísimo aleixandrisante, así como al lado de un poema de Jorge Guillén se encontraban las reflexiones de Hernando Téllez sobre literatura y sociedad. Su principio y su medida fueron el rigor en el trabajo intelectual, una sinceridad robespierrana, una voluntad insobornable de claridad, en suma, crítica, y conciencia de la función del intelectual. De este modo se hacían tanto las discusiones superfluas nacionalistas como las relaciones entre Europa y América Latina. Y sus especulaciones pseudo-filosófico-históricas sobre la *esencia* de América. Demostró que en Colombia era posible romper el cerco

de la mediocridad y que, consiguientemente, esta no es fatalmente constitutiva del país.

Pero *Mito* no fue solamente un salto adamítico. La revista delata en todas sus páginas el efecto de los impulsos renovadores que trataron de florecer a lo largo del difícil medio siglo de la literatura colombiana, desde Baldomero Sanín Cano hasta las variadas suscitaciones antecesoras que surgieron del grupo de "Cántico" o del Instituto de Filosofía, por no citar detalladamente las que habían partido de la Escuela Normal Superior (objeto de las inquinas de Laureano Gómez y sus partidarios) y de la Universidad Nacional modernizada bajo el patrocinio del primer Alfonso López Pumarejo.

Aunque comenzó a aparecer en 1955, *Mito* concluye el ciclo de la literatura colombiana del medio siglo en el sentido de que la clarifica y coloca el peso del pasado en la lejanía y abre las puertas a la voluntad del futuro. Anunciaba así, muy anticipadamente, el crecimiento y la transformación del país a pesar y en contra de sus gobernantes y de las clases que lo usufructuaban parasitariamente.

Con todo, sería ilusorio suponer que el ejemplo de *Mito* podía tener perduración. El "Frente Nacional", esa otra cuadratura del círculo que bajo el pretexto de salvar la "libertad republicana" solo fue un acuerdo de las clases señoriales para reconstituir el *statu quo* del retroprogreso, posibilitó primero, y fomentó después el espontaneísmo de los "nadaístas". La curiosa alianza subterránea entre los seniles artífices del "Frente Nacional" y el seudohippismo de los "nadaístas" tenía que reprimir en la subconsciencia los propósitos y el ejemplo de *Mito*. Antes que se hiciera es singular paréntesis en la historia política y cultural de Colombia, *Mito* significó realmente un eslabón entre la incontenible dinámica del pueblo colombiano —que en esto no es diferente de los pueblos de América Latina— y la tradición crítica de su inteligencia.

Segunda parte

De Isaacs a Rivera

Jorge Isaacs. Brevísima semblanza[149]

Vida

Nació en 1837. Murió en 1895. Su padre fue un judío inglés, quien luego de su conversión al catolicismo se radicó en Jamaica donde se casó con la hija de un oficial marino español. De Jamaica emigró a Colombia en donde se dedicó a la explotación de una hacienda con el nombre bíblico El Paraíso. Allí creció Jorge Isaacs. Estudió medicina en la capital del país y en Londres, pero no pudo culminar sus estudios, porque en una guerra civil en Colombia la familia perdió toda su fortuna y la hacienda. Después de la muerte del padre fue funcionario regional. En sus horas libres escribió su obra literaria. En el año 1864 se trasladó a Bogotá. Allí entró en contacto con un grupo de escritores, de buenas familias, que se llamaba El Mosaico. Todos eran "costumbristas", entre ellos Ricardo Silva, el padre de José Asunción Silva. Ante el grupo leyó sus poesías. El grupo decidió publicar las poesías de Isaacs. Se hizo famoso, publicó un periódico conservador, "*La República*", fue nombrado cónsul de Colombia en Santiago de Chile, en donde apareció su novela *María* en el año de 1867. En la guerra civil de 1876 toma parte por el bando liberal como capitán; ganó una batalla, tomó un Estado federal, depuso al gobernador, lo rigió hasta que las tropas conservadoras lo depusieron. Decepcionado de la política regresó a la provincia. Más tarde fue nombrado como secretario de una comisión de investigación gubernamental; viajó

[149] Este breve texto inédito de dos páginas, en su original en alemán, debe corresponder a una guía de Seminario para los estudiantes de la Universidad de Bonn. Sin fecha. Cotejado con el Archivo de Rafael Gutiérrez Girardot de la Hemeroteca de la Universidad Nacional. Traducción de JGGG.

a la Guajira en el Norte de Colombia y, aparte de unas poesías, escribió una investigación *Estudios sobre las tribus indígenas del Departamento del Magdalena*[150].

Obra

La historia: María, hija huérfana, recogida y criada por los padres de Efraín, se enamora de Efraín y viceversa. María es epiléptica; padece de tal modo que la enfermedad ejerce una influencia negativa sobre el amor. Por recomendación del padre, Efraín viaja a Europa para concluir sus estudios. María se enferma gravemente, y muere poco antes de llegar Efraín.

La novela tuvo un gran éxito. La primera edición de 500 ejemplares no hacía sospechar que sólo unos años después tuviera una nueva edición en México por la que nunca percibió derechos de autor, con prólogos elogiosos de Justo Sierra y Guillermo Prieto, y que llegaría a ser el libro más leído de la literatura española en el siglo pasado e incluso en el siglo XX. Dos razones explican este éxito: la historia en sí, es decir, la descripción de tierno amor de Efraín y María, es decir, el sentimentalismo y la descripción del paisaje, de los usos y las costumbres que eran típicos de determinadas capas de la sociedad latinoamericana. Es decir, estas capas sociales muestran en la novela de Isaacs un retrato de sí mismo. Esta vida en la Hacienda, es decir, las relaciones de familia, la conducta frente a los sirvientes, las fiestas, las excursiones —todo es un ejemplo de lo que se suele llamar una familia y una sociedad tradicional en Latinoamérica.

[150] Tareas: Leer *María*, con el prólogo de Anderson Imbert, México, Fondo de Cultura Económica, 1951. *Poesías*, Biblioteca de la Universidad del Valle, Cali, 1967. Sobre Isaacs. J. A. Valente, *María, novela americana,* Clavileño, 1955, Cuaderno 55

Sobre la novela misma

Se clasifica esta novela como "regionalista" (descripción de la vida del campo). Hay en esta novela dos niveles que la diferencian de la literatura regionalista de la época.

Primero. El amor, el sentimentalismo, la finura con la que todo es descrito. A ello corresponde también el que María tenga 15 años, es decir, una Lolita o una figura ideal como Sophie von Kühn, la prometida de Novalis, también enferma, y símbolo de la pureza tierna.

Segundo. La descripción del los paisajes y de las costumbres. En estas descripciones no está en primer plano la realidad exótica, esta realidad —como por ejemplo las flores— encubre la pasión erótica de los enamorados, que no podría ser descrita abiertamente en una novela ni en una sociedad de esta naturaleza.

Es decir, antes de que en las novelas de la época regionalista (o costumbrista, las características no están claramente definidas) (*Manuela* de Eugenio Díaz, por ejemplo) se le adjudica a la naturaleza una determinada función: expresar sentimientos, aludir a las pasiones[151].

---

151 Para el texto: Lectura de Chateaubriand. Las mujeres leen *Amalia*.

Jorge Isaacs y la literatura judía latinoamericana[152]

La especificación del cuño judío de la literatura latinoamericana tropieza con el antisemitismo católico que Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) tradujo a la historiografía literaria en su programa de historia de la literatura española de 1878[153]. El influyente propagador de un catolicismo con "fe de carbonero" reconoció el hecho de la existencia de "judíos y musulmanes", y su papel de "medianeros", pero hizo la reserva de que "hay sin embargo, tan radicales diferencias de religión, de raza y de lengua entre esos dos pueblos semíticos y la población cristiana y latina de la Península, que su historia literaria, intercalada en la nuestra, habría de parecer, si no cosa extraña y pegadiza, episodio demasiado largo y propio para romper la armonía y unidad del programa". En la cuerda floja de la formulación maquiavélico-jesuita, el sabio de la Montaña optó por caer al desierto, es decir, inventó la literatura hispano-latina, invocó el espíritu del adolescente Séneca, decretó que por haber nacido éste en la Península todos los españoles eran senequistas y convirtió en sombra y apéndice insignificantes la existencia de los escritores moros y judíos. La historiografía literaria hispanoamericana heredó esos peregrinos caprichos

152 Este texto tiene el título original "Entre Jorge Isaacs y Gerardo Mario Goloboff". Tomado del Archivo de la Hemeroteca de la Universidad Nacional.

153 Escritor de origen santanderino, renovador de los estudios de la literatura española de finales del siglo XIX, de cuño conservador. Escribió su famosa y monumental *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), que se convirtió en un tribunal de la "España eterna" en la época de la restauración anti-republicana de Cánovas del Castillo. Atacó a todo autor o hereje español que se hubiera separado de la ortodoxia católica y del casticismo racial y gramatical. Su libro *La ciencia española* tuvo una gran influencia en la mentalidad conservadora colombiana, muy espacialmente en Miguel Antonio Caro. [N. de E.].

nacionalistas y cerró el camino, de por sí estrecho, para considerar los elementos no castizos de una literatura que comenzaba a perfilar su autonomía. A Rubén Darío se le reprochó que no había escrito el gran poema de América, es decir, una repetición modernizada del tema de las "Silvas" de Andrés Bello, y de Jorge Ricardo Isaacs se elogió el romanticismo de *María*, no solo porque los lectores aprendieron a llorar abundantemente por cuitas de amor, sino también por las descripciones del paisaje tropical que daban al modelo exótico francés colores de autenticidad. En búsqueda de la mujer real que estaba detrás de María, se pasaron por alto las caracterizaciones de la heroína, esto es, "novia judía", "hija de su raza", y como, además, se decretó que sus poemas eran malos, se sumieron en el olvido dos significativos que delatan la relación con su estirpe judía. ¿Eran extrañas y pegadizas en la novela y en los dos poemas esas referencias al mundo religioso de sus antepasados? Los personajes principales de la novela son judíos. María se llama Ester, tiene la belleza de la heroína que es una de las cuatro mujeres más bellas del mundo según la tradición judía. Efraín es consciente del "orgullo, no abatido, de nuestra raza". A Ester la hicieron cristiana por conveniencia sentimental, no por convicción teológica. El cristianismo de Isaacs y el de la novela son rutinarios y estéticos, es decir, tienen el cuño apologético-estético del de Chateubriand. Por debajo de las vestiduras de María, que asume papel de virgen por la excelencia, el de la recatada y casta madre de Jesús, se agita un sentimiento de extrañeza y exilio, que se manifiesta cuando Efraín lee una de las frases finales de *Atala* de Chateubriand: "¡Duerme en paz en extranjera tierra, hija desventurada! […]"[154]. Esta extrañeza y este exilio se repiten en Feliciana, que fue rescatada de la esclavitud para ser aya de María. La historia de la africana Nay, rebautizada como Feliciana, es, como asegura Anderson Imbert, una concesión de exotismo

154 Isaacs, Jorge. *María*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1978. p. 21.

de la época y al modelo de Chateubriand, pero ello no excluye el hecho de que Isaacs se sirve precisamente de ese exotismo, de ese lenguaje de moda, para corroborar un sentimiento determinante de los protagonistas: el del exilio, aceptado con resignación, pero con nostalgia de la patria originaria. Este sentimiento es característico del romanticismo, y por eso tendría razón el especialista en Isaacs Donald McGrady[155], que en el prólogo a la edición comentada de *María*, asegura, con cierta iracundia apodíctica, que Isaacs no era del todo judío y que la novela no contiene huella alguna de origen judío. Con todo, no hay motivo alguno para que un judío cristianizado escriba una novela que se exima de utilizar el lenguaje de la época, es decir, el lenguaje romántico y que relegue sus sentimientos más o menos conscientes de judío al silencio, a un nuevo gueto impuesto no por Isaacs mismo o por la época sino, *a posteriori*, por un filólogo, esto es, por un ser que piensa a ras de tierra. Dos poemas posteriores a la publicación de *María* permiten esbozar el problema que plantean las vagas opiniones sobre los "elementos semíticos" en la novela, como dice Alfonso López Michelsen en un ensayo de 1943. El poema "Estrofas libres", de 1889, es un canto a la libertad, amenazada por un cambio político en Colombia, es decir, por la reconquista católica del poder. Al poema antepone Isaacs como lema una cita del libro de Ezequiel ("Dios libera a sus rebaños de las fauces de sus pastores")[156], cuyo sentido se resume en estas líneas:

---

155 La obra de McGrady se titula *Jorge Isaacs*, publicada en Twayne Publishers, Nueva York, 1972. Fue traducida y publicada en edición de la Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2006.

156 El poema se titula "*Estote liberi!*". Según su editora María Teresa Cristina, el "título se puede traducir como 'sed libres', 'debéis ser libres' o 'seréis libres', con sentido imperativo". En Jorge Isaacs. *Poesías*. Universidad Externado de Colombia, Universidad del Valle, 2006. p. 141.

"¡Ah!, vosotros, teocracia envilecida,
No al pueblo de Israel,
Matasteis a Jesús que os maldecía,
Sacerdotes venales y sin fe…"

Isaacs invierte la cronología, pero la inculpación del Vaticano y la variación de la escena de la expulsión de los comerciantes del Tempo, implican una peculiar utopía: no el cristianismo sino su antecedente judío salvarán al cristianismo y a la libertad. El poema inconcluso "Saulo" es un canto a Heloísa, es decir, a la mujer, pero los escenarios y las figuras son lugares del Antiguo Testamento y mujeres judías —la eterna Débora, por ejemplo— mezclados con otros lugares y otras figuras de la historia cristiana. La reacción a estos poemas, especialmente a "Estrofas libres" no fue negativa. Marco Fidel Suárez (1855-1927) llamó a Isaacs "vate semita". Tan solo el prologuista de la nueva edición de las poesías 1964, Armando Romero Lozano apuntó con jesuítica indignación, que en los últimos decenios de su vida Isaacs leyó la "biblia protestante de Cipriano de Valera"[157], es decir, atribuyó al protestantismo la crítica a la Iglesia católica. Isaacs nunca sufrió los rigores del antisemitismo. En la segunda mitad del siglo XIX, el judío gozaba en Colombia del prestigio que le había dado una de las novelas más leídas e influyentes entonces, *El judío errante* (1844-45) de Eugene Sué (1804-1857). Se asegura que la lectura de este libro animó al Presidente José Hilario López a expulsar a los jesuitas de Colombia en los primeros meses de su gobierno, en 1849. Pero el judío no estaba en primer lugar de la discusión ocasionada por la obra de Sué, y eso le permitió convertirse en una figura familiar de la vida social: solo existía como personaje de novela o de uno que otro cuadro de costumbres. Un año antes de la redacción de

[157] Cipriano de Valera (Badajoz, 1532) fue discípulo de Calvino, y traductor de una versión ejemplar de la *Biblia* al español. Se estableció en Inglaterra en 1558 y enseñó teología en Cambridge y Oxford. (N. de E.)

"Estrofas libres", esto es, en 1888 apareció una novela de Felipe Pérez (1836-1891), *Samuel Beli-Beth, el judío*, en la que se cuenta el viaje de los lectores por el mundo y el tiempo en compañía del judío errante. El "vate semita" por su parte, había sido aceptado por los altos círculos sociales e intelectuales —era uno y el mismo— antes del éxito de la novela, de modo que su recurso a la fe de sus antepasados fue voluntario. Quizá esa acogida y la conveniencia social lo mantuvieron en una oscilación entre nostalgia judía y presente cristiano, de modo que esa ambigüedad determinó su obra. Esa ambigüedad es propia, pero no exclusivamente propia de la literatura escrita por judíos en la situación de "asimilación" o "integración" a una sociedad cristiana y, por su naturaleza, dogmática y antisemita. De esta manera ejemplarmente histórica, el problema de la asimilación se presentó con la Ilustración en el siglo XVIII. La ambigüedad es también una tensión, cuya laberíntica historia paradigmática trazó concisamente Gerschom Scholem[158] en una conferencia de 1966, titulada "Judíos y alemanes". No es del caso resumir la historia resumida de esa calle empedrada, pero sí conviene recordar esta opinión sobre lo que Scholem llama el proceso de extrañamiento y entrega generosa de los judíos en y a Alemania: "Es infinitamente larga la lista de las pérdidas de los judíos en beneficio de los alemanes, una lista de grandes y frecuentes sorprendentes talentos y rendimientos, que fueron ofrendados a los alemanes". La fama de la cultura alemana en el mundo es impensable sin esas ofrendas. La situación alemana no es en modo alguno comparable con la latinoamericana, pero sí es posible preguntar si esa ambigüedad y esa tensión del judío "extraño" y afincado en Latinoamérica produjeron un enriquecimiento de la cultura del país al que llegaron los judíos, semejante, de modo

158 Teólogo e historiador alemán (Berlín, 1897-Jerusalén, 1982) de origen judío; reconocido sobre todo por sus estudios de la Cábala y su amistad con Walter Benjamin. (N. de E.)

relativo, al que dieron los judíos en Alemania. ¿Qué significó la ambigüedad de Isaacs para la literatura que se escribía en Colombia? La carencia de novela fue suplida y fomentada a la vez por ese curioso género llamado "cuadros de costumbres", influidos por los maestros españoles del aburrimiento castizo y polvoriento, Ramón Mesonero Romanos (1803-1882) y Serafín Estébanez Calderón (1799-1867). Eran una proto-sociología casual, que había sofocado sus suscitaciones europeas con la nostalgia de un pasado de zarzuela, pasado por rancio aceite de olivas y olor de sacristía. ¿Les dio vida Isaacs al utilizar el procedimiento con el instrumento de esa tensión y ambigüedad; los desempolvó al colocarlos en un paisaje idílico que, tras los ecos del modelo exótico francés, permitía percibir la nostalgia de la Tierra prometida? La respuesta a estas preguntas solo puede tener carácter hipotético, no solo por el mismo hecho de la ambigüedad que imposibilita el claro trazo de límites entre Tierra prometida y paisaje idílico, sino también porque resulta igualmente difícil deslindar el aspecto religioso del interés económico en un subgénero de la complejidad histórica como es el "idilio", que en Latinoamérica tiene sus raíces en la reconfiguración de Virgilio y Delille (1738-1813) por Andrés Bello. Con todo, si se compara la descripción de los paisajes de *María* con los de *Cumandá* (1879) de Juan León Mera, (también suscitado por Chateubriand) se comprobará la diferencia: es la que hay entre una obra literaria y un manual escolar de geografía y que le valió a Mera el misterioso elogio del castizo Juan Valera[159].

Con todo, esto es sólo un indicio en caso tan primitivamente simplificado por la historiografía literaria como es el de Jorge Isaacs. Más claro y sencillo parece ser el ejemplo de Alberto Gerchunoff (1883-1950). El horizonte idílico de *Los gauchos judíos* (1910)

---

159 En la serie *Cartas Americanas*, "La poesía y la novela en el Ecuador", fechada en Madrid el 8 de julio de 1889, Juan Valera afirma: "*Cumandá* es una preciosa novela". Obras Completas. Tomo III. Aguilar, 1947. p. 360. [N. de E.].

(hay adaptación al cine por Juan José Jusid) fue honrado por los reparos que, con visible incomodidad inquisitorial, le hizo David Viñas en *Literatura argentina y realidad política* (1964). El capítulo final que Viñas le dedica, con su habitual elocuente confusión en ese libro, es una coronación y a la vez desagravio involuntario del aprieto con el que la historiografía literaria canónica (Zum Felde, Anderson Imbert y Jean Franco) ha tomado noticia de Gerchunoff: con el silencio o la rutina. Viñas, posiblemente contagiado por esa versión carpetovetónica-argentina de la estilística de Leo Spitzer que difundió Amado Alonso, hizo una estadística de las palabras que corroboraban la percepción que tiene cualquier lector desprevenido del libro: una atmósfera de paz y una voluntad de integración, que anuncia el título del mismo. Que Gerchunoff manifiesta su esperanza de encontrar o de haber encontrado en Argentina la tierra prometida, no excluye el hecho de que no ignoró el contexto social y político que contradecía o amenazaba esa esperanza y esa visión. Viñas cita como lema esta frase de Gerchunoff: "…soy judío y soy cristiano", pero esa frase, en vez de provocar la fundamentación de un reproche, debe más bien suscitar preguntas ¿por qué, por ejemplo, tiene el libro esa estructura de cuadros? ¿Tiene relación con la estructura de narraciones jasídicas, que Martin Buber (1878-1965) caracterizó como tradiciones "que se remiten a hombres entusiasmados que en recuerdos y apuntes fijaron lo que percibió o creyó percibir su entusiasmo, esto es, mucho que ocurrió pero que solo puede captar la mirada del entusiasmado como también mucho que no ocurrió y no pudo ocurrir como se cuenta pero que el alma entusiasmada sintió como algo que ocurrió tan patentemente que por eso lo cuenta"? En lo que Roberto Giusti llama fantasía, esto es, "y dijo la serpiente", escribió Gerchunoff: "Bendito seas, Señor. Serpiente enroscada en el divino tronco del Árbol del Bien y Mal, del Árbol de la Vida, par de la muerte, bendita seas porque te debo el beso de que nací y el beso que de mi nacieron y nacerán". ¿De

qué tradición judía proviene esta concepción del pecado original como gracia? ¿De los sabatianos que, según Scholem, tenían un "deseo sincero de santidad de la vida misma" y que resaltó "el poder de los instintos y el placer de la destrucción"? Todos los indicios de la coexistencia y fusión de elementos judíos con la literatura latinoamericana pueden conducir a especulaciones mientras no se tenga en cuenta que el encuentro de judíos inmigrantes con la sociedad cristiana es primeramente una relación religiosa, que se agrega a la situación elemental de lo que Julio Caro Baroja llama "sociocentrismo", esto es, el impulso a "creer y sentir que un 'grupo humano' al que se pertenece es el más digno de tenerse en cuenta entre los existentes". De aquí emerge la "antipatía social", que es el presupuesto de la consideración del "otro" como "extraño". En su *Sociología* (1908) Georg Simmel esbozó el núcleo de lo que cabría llamar "sociología del forastero", que, en el caso de los judíos inmigrantes abarcaría una "sociología del exilio religioso". Las dos permitirán conocer más segura y detalladamente las transformaciones recíprocas del encuentro. El sustrato hispánico de la sociedad latinoamericana obliga a extender el análisis sociológico del encuentro a la población no blanca o no absorbida por ese estrato, es decir, permitiría comprender, si fuera necesario, la reservada valoración y recepción de la literatura de judíos en Latinoamérica: instintiva o conscientemente, el cuño de Inquisición española que, como dice Caro Baroja, "moldeó a generaciones y generaciones en la práctica del disimulo y la denuncia", renace especialmente en Latinoamérica en el siglo del nacionalismo ante grupos que contrapusieron a la ética del lujo la ética del trabajo. José Luis Romero habla de "una violenta contraposición del estilo de vida". A pesar de los acentos lucrativos que trajo consigo lo que se llamó "hacer la América", los inmigrantes abrigaron esperanzas semejantes a las de los primeros pobladores del Nuevo Mundo: la realización de un afán de felicidad, el hallazgo de la Utopía. Si el Descubrimiento de América inició un nuevo eón en la historia, el

Holocausto cambió radicalmente la imagen y la concepción de la historia y de la humanidad. La acumulación de estas esperanzas y estas experiencias históricas abre un campo necesariamente inconmensurable, en cuyo horizonte se colocan en lugar histórica y lógicamente privilegiado las respuestas de los escritores judíos latinoamericanos a esta nueva situación. Entre las que ya se han intentado, cabría citar la "épica poética" de Gerardo Mario Goloboff (1939), quien registra la presencia histórica del mal con serenidad poética, tras la que se trasluce la confianza en el poder de la Utopía. Pero no es menos importante la perspectiva de un judío brasileño, Vilém Flusser (1920-1991), que resume sus explosivas reflexiones en esta frase justa y por eso desafiante y seminal: "En la vida diaria, en la relación con los otros y en la búsqueda de la felicidad, todos los hombres occidentales son judíos". En ese libro, *Ser judío* (1995) cita Flusser una frase idish: "Difícil ser un judío [...]". Los latinoamericanos que han vivido en el extranjero podrán repetir, variando brevemente la misma frase. Quizá esa experiencia contribuya a que los latinoamericanos se identifiquen con la literatura judío-latinoamericana para que resulte, entonces, literatura latinoamericana judía, es decir, firmemente universal, humanamente solidaria, y consciente de que el carácter de parias nobles una nuestros destinos, impulse a nuestro depravado Continente a ser, por fin, "Patria de la justicia".

Cómo leer a Tomás Carrasquilla[160]

El detallado libro de Kurt Levy sobre la vida y obra de Tomás Carrasquilla[161], que tanto material pudo aprovechar, y los muchos artículos laudatorios que registra su bibliografía, con excepción del excelente de Eduardo Castillo (1889-1938), conducirán a una discusión algo bizantina sobre la pertenencia de la obra del maestro antioqueño a una especie de género novelístico, pero, en medio de la estéril discusión, harán olvidar el rico contenido literario y la forma artística de sus obras.

Toda clasificación sirve sólo de provisional ayuda a un trabajo; es un trabajo previo y orientador, que pierde su función cuando se ha examinado el contenido y la forma de una obra. Así, pues, puede tener valor la afirmación de que Tomás Carrasquilla es un autor costumbrista; o la otra, de que sobrepasa los límites del costumbrismo para convertirse en el precursor de la novela regionalista hispanoamericana; o la otra de que Carrasquilla es el Galdós colombiano o de que puede tener semejanzas con Dickens, etc., etc., pues tal afirmación establece una comparación, que puede servir para hacer resaltar, no las semejanzas, sino las diferencias de la obra de Carrasquilla dentro de una especie, género o estilo de novela. Y hacer resaltar las diferencias es el primer paso para llegar

---

160 Publicado en "Lecturas Dominicales", *El Tiempo*, Bogotá, 31 de julio de 1960, pp. 1-2, y en *Aquelarre*, n. 8, Ibagué, 2005, pp. 19-22.

161 Se refiere al libro *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*, con traducción de Carlos López Narváez. Editorial Bedout, Medellín, 1958. Es el primer estudio de consideración académica sobre el autor antioqueño. El esbozo biográfico de Levy sobre Carrasquilla, luego de cincuenta años, no ha sido aún superado. Tampoco, pese a existir el manuscrito de *Frutos de mi tierra* en la Biblioteca del Tercer Piso (Santo Domingo, Antioquia), no se ha emprendido una edición crítica de esta importante obra y cotejar las diferencias entre este manuscrito conservado y las diversas ediciones. [N. de E.]

a sus peculiaridades. En realidad, todo enunciado literario sobre un autor que se agote en la comprobación simple de un "ismo", es estéril y externo a la obra literaria misma.

Tomás Carrasquilla es, ciertamente, un autor regionalista. El concepto "regionalismo" es demasiado vago, de modo que la misma calificación podría darse a un Tomás Mann, cuyas novelas de la primera época, la más famosa entre ellas, *Los Buddenbroocks*, está hecha con el material de su región, más aún, de su ciudad natal, Lübbeck; más aún: de una clase social de su ciudad. Regionalista sería, también, un Robert Musil, quien tomó, como material de sus novelas, tanto de la primera, *Las confusiones del pupilo Törless*, como de la más importante de la literatura alemana actual, *El hombre sin propiedades*, su ciudad natal, Viena; más aún: una clase social de Viena. Regionalista sería también el gran novelista austríaco Heimito von Doderer en todas sus novelas, que tienen por material su ciudad natal, Viena, y acontecimientos precisos, reales, regionales de Viena en un determinado período de su historia. ¿Qué diferencia entonces el "regionalismo" hispanoamericano, el de Tomás Carrasquilla, del regionalismo europeo, y por qué no se llama a estas novelas "novelas regionalistas"? Sería demasiada necedad la de dar a la palabra "región", cuando se aplica a la novela hispanoamericana, un sentido valorativo, es decir, hacerla equivalente de "provincial" o "provinciana", con todas las consecuencias que esto trae, pues sería tanto como definir los géneros literarios sobre la base del material nacional; un procedimiento que no cabe en la ciencia literaria, porque esta considera la obra literaria primera y esencialmente como obra de arte y los géneros literarios como actitud del configurador artístico ante el lenguaje y ante el objeto, pero independientemente del objeto. De otro modo, la poesía de los "poetas malditos", por ejemplo, habría de llamarse "poesía alcohólica", no simplemente "poesía". Y si se aplica semejante procedimiento a la llamada novela histórica, sería preciso decir entonces que cada novela de este

género debería llamarse más bien, "novela revolucionaria", "novela pacifista", "novela transicionista" —los clasificadores inventan cualquier nombre— etc., etc. Si se acepta el nombre, "novela regionalista" para Tomás Carrasquilla, entonces debe hacerse solo como hipótesis de trabajo, como una entre varias más, y lo mismo cabe decir de las otras calificaciones arriba mencionadas. Es decir, que la clasificación indica una sola cosa: que Tomás Carrasquilla noveló su región. Para semejante comprobación solo basta leer sus novelas. Pero dicha comprobación no dice nada sobre lo esencial en toda la novela como obra de arte: sobre la estructura de la narración, sobre la naturaleza misma de la novela, es decir, si la novela es de caracteres, novela de situaciones —para servirse de la división de E. Muir, *The Structure of the novel*, Londres, 1947—, y si es novela de caracteres, cómo están constituidos esos caracteres, de qué instrumentos se sirve Carrasquilla para describirlos, o cómo se relacionan en sus novelas el carácter y la situación, y, en fin, qué sentido tienen estas relaciones para el propósito de Carrasquilla de hacer resaltar alguno de esos elementos, etc., etc.

No menos importante es tener en cuenta, y justamente en Carrasquilla, el problema fundamental de la estética contemporánea: el de la relación con la realidad. En este punto es en el que sería útil la comprobación de que Carrasquilla es un novelista "regionalista", pues en la explicación de la forma como Carrasquilla trata y utiliza la realidad "regional", se puede ver y medir la fuerza del creador literario. Es evidente que semejante estudio tiene varios aspectos, de los cuales el que se podría llamar sociológico no puede ser necesariamente el primero. Antes que éste, y justamente como base de todos los demás, se encuentra el aspecto literario, o más exactamente: el de la estructura de la obra.

El mismo Tomás Carrasquilla ha dado indicaciones sobre su obra, que en la bibliografía se han pasado olímpicamente por alto y que son de excepcional importancia para examinar su obra dentro de las corrientes literarias hispanoamericanas y occidentales del

presente. Entre las más importantes, vale la pena mencionar dos que están en relación: la que dice que sí se puede novelar la vida provinciana, porque cualquier cosa es objeto posible de novelar, justamente la vida insignificante de la provincia, lo más pequeño y aparentemente lo menos heroico, como muchas de las vidas que Carrasquilla noveló. Es, pues, una confesión de "realismo" o de sentido concreto de la literatura, en oposición al seudo-romanticismo reinante en la novela hispanoamericana del siglo XIX y de comienzos del XX. Es, por otra parte, una confesión literaria, no una simple observación. Se piensa en la tendencia de la novela europea moderna, precisamente la que ha escogido como materia la vida simple y cotidiana con todas sus decadencias y sus ridiculeces, sin que por ello pierda calidad artística la obra. La misma tendencia que hace que los novelistas, antes de escribir una novela, hagan estudios históricos y se empapen de la realidad, como si fueran a escribir no una obra de ficción, sino un libro científico. Federico de Onís, cuyo prólogo sigue siendo lo mejor que se ha escrito hasta ahora sobre Carrasquilla, ha llamado la atención sobre la capacidad de Carrasquilla para transfigurar esa realidad, es decir, sobre la gran fuerza artística creadora del novelista antioqueño[162]. En este tema de la transfiguración de la realidad —dando al vocablo transfiguración el sentido de magia que tiene— en donde se vería cómo la clasificación de Carrasquilla como novelista realista, regionalista o costumbrista es absolutamente un desacierto. El mismo material regional da al lenguaje —uno de sus poderes de transfiguración sería, por ejemplo, el humor y la ironía—, un elemento transfigurador más. La otra observación se refiere a lo que se podría llamar método de trabajo y que, por la gracia

[162] El hispanista salamantino Federico de Onís (1885-1966), prologó la primera edición de las *Obras Completas* (1952) de Tomás Carrasquilla por la editorial madrileña EPESA. En este prólogo destaca las condiciones que habían impedido o dificultado la recepción adecuada de Carrasquilla en el ámbito de la lengua española. [N. de E.]

con que la hace Carrasquilla, parece haber pasado inadvertida. Carrasquilla llama a sus manuscritos "mapamundis". Puede ser que él mismo haya agregado algunos croquis a sus manuscritos y que se refiera a estos croquis de la región —los mapas serían un argumento más a favor de la afirmación de que Carrasquilla no ha copiado pasivamente la realidad, sino que la ha estudiado para configurarla y transfigurarla—, pero es más posible que se refiera a las correcciones que él solía hacer en sus manuscritos, al trabajo de pulir la prosa, que muchos han creído "espontánea", inmediata. Nada de esto ha esclarecido el trabajo de Levy. No se conocen las versiones de diversas páginas de una misma obra, que darían luces del trabajo de Carrasquilla en una prosa. Esta tarea correspondería a una verdadera edición crítica hecha sobre la base de los manuscritos, y de ser posible, con reproducción de muchos de ellos. Pero aparte de esto, la referencia de Carrasquilla sirve para invalidar la falsa idea de la "espontaneidad" de su prosa. Es una espontaneidad hecha, es una espontaneidad que no denota "intuición", al estilo de un romanticismo popular, hoy nuevamente en boga, sino "exactitud", "conocimiento", precisión, conciencia.

Se puede leer a Tomás Carrasquilla como a un cronista ameno o como a un escritor o creador. Lo primero es falso, por lo menos, inadecuado. Lo segundo revelará un Tomás Carrasquilla como novelista y escritor de primera calidad en la literatura hispanoamericana y no menos en la literatura europea. La referencia a esta literatura, que Carrasquilla conoció y apreció, no solo se podría agotar en la simple comprobación estéril de influencias, sino que tendría que buscar cómo Carrasquilla desarrolló con su propia experiencia y con su capacidad artística los principios de la novela europea tradicional. Se trataría de ver, pues, el puesto que cabe a Carrasquilla en la historia de la novela moderna de ascendencia europea. Para este estudio no dejaría de ser interesante el conocimiento de la biblioteca del sediento lector que fue Carrasquilla. Si bien es cierto que bastaría conocer la novela

europea, aun la moderna, para encontrar que hay en Carrasquilla sorprendentes semejanzas con los novelistas europeos o de tradición europea, que indican un mismo origen y que, para juzgar a Carrasquilla, muestran una fuerza y una personalidad creadora como hasta ahora no ha tenido la literatura hispanoamericana. Esta afirmación se podrá encontrar exagerada. Basta pensar, empero, en que la obra de los llamados "indigenistas", el "panfletarismo" de un Icaza, por ejemplo, la novela de la revolución mexicana, las obras de un Ciro Alegría, tienen mucho de periodismo (los primeros), o menor calidad literaria (Alegría), que Carrasquilla, y de todos modos, no están situados con independencia ante los estímulos ideológicos y ante los modelos literarios de que se sirven. No es éste el caso de Carrasquilla. Y si para dar el juicio se le compara con Mallea o Agustín Yáñez, sería preciso concluir en que los dos también están sujetos muy fuertemente a los modelos de que se sirven. Carrasquilla desarrolló, se sirvió, claro, de principios; y la independencia grande ante los modelos de sus lecturas se puede ver en el hecho de que tiene partes en los que aún no ha encontrado la forma, adecuada a SU concepción, lo mismo que en cada novelista europeo, un Dickens, para citar un ejemplo. No sucede esto en los arriba mencionados: en ellos se advierte tras su obra un modelo, una ley externa a la obra, y cuando hay partes débiles, se debe a una falla igualmente externa o un defecto del modelo.

Sería, en fin, digno de atención el lenguaje "regional" de Carrasquilla; no, empero, para tomarlo como ejemplo de "peculiaridades" hispanoamericanas, sino más bien para ver en el uso que él hace de su relación con el lenguaje. Los regionalismos o americanismos no son simplemente adherencias, aceptadas luego por la academia purificadora. En ellos se ve una concepción de elementos del lenguaje, especialmente del ritmo, de la fuerza expresiva, si se quiere: del color. Pero hay una razón artística, que obedece a leyes puramente del arte, por la cual algunos grandes escritores se sirven de los regionalismos, y que no es, simplemente,

el puro deseo de dar a la obra “color local” y de hacerla más verosímil y autóctona. Los regionalismos son la expresión de un defecto en la lengua madre y, por otra parte, de la vida misma del lenguaje. Su uso hace más flexible a una lengua, la extiende, le da ritmo y representación más ricos, la hace más móvil y más capaz de expresar una vida real igualmente rica. Para juzgar ese uso bastaría pensar, comparativamente, en la formación de la lengua literaria de algunos países europeos del siglo XIX, especialmente del alemán, que recibió, ya desde la Ilustración, las influencias de las lenguas de los países vecinos y, sobre todo, las propias de los diferentes dialectos. Un Johann Peter Hebel, el gran poeta del dialecto badense, se ejercitaba con el latín y al alemán culto le dio dos fuerzas que aprendió en el uno y en el otro. No sólo hay que tener en cuenta las palabras, sino el cuerpo todo del lenguaje, enriquecido por dialectalismos o regionalismos, que son los que hacen vivo un lenguaje. El gozo y la fluidez de la prosa de Carrasquilla deben mucho de estas virtudes al uso de sus regionalismos. La prosa castellana gana en ritmo, esto es, en vida, en fuerza expresiva, sin dejar de ser castiza y castellana.

TOMÁS CARRASQUILLA Y LA NARRATIVA REALISTA HISPANOAMERICANA[163]

I. Realismo y modernización de la vida

"Realismo" y "naturalismo" son nombres que se usan imprecisamente para designar la narrativa hispanoamericana que, surgida paralelamente al auge del costumbrismo con el chileno Alberto Blest Gana (1830-1920) en la segunda mitad del siglo XIX y bajo la influencia de Balzac, primero y la más fuerte de Zola, luego, "descubre" la realidad social hispanoamericana que hasta en ese entonces había ignorado en la mayoría de sus aspectos conflictivos la narrativa romántica. Cierto es que el romanticismo argentino la había descubierto ya y que una novela como la popular *Amalia* (1851-1855) de José Mármol (1817-1871), por ejemplo, entremezcla en sus idealizaciones de los protagonistas descripciones y reflexiones de la realidad política inmediata (la tiranía de Rosas)[164], apuntando indirectamente a cuestiones de la realidad social que, a propósito de la misma tiranía, había dilucidado

---

163 Inédito tomado del Archivo de la Hemeroteca de la Universidad Nacional. Hace parte de un ciclo y lleva originalmente el título: "III. La narrativa realista. Tomás Carrasquilla y otros". Se suscribe: "Rafael Gutiérrez Girardot. Prof. Ordinario de Hispanística de la Universidad de Bonn. Doctor en Filosofía de la Universidad de Friburgo de Brisgovia." Sin fecha. Puede pertenecer a una serie de conferencias de mediados o finales de los años ochenta, impartidas fuera de Alemania.

164 Juan Manuel de Rosas (1793-1877) fue el más prominente y –a la vez– el más feroz caudillo argentino. Su política contra los letrados y centralistas bonaerenses, liderados por Bernardino Rivadavia, lo condujo al dominio de la provincia de Buenos Aires a partir de 1829 y luego de la Confederación Argentina entre 1835-1852. Su papel histórico ha sido controvertido, desde Sarmiento, Esteban Echavarría o Mármol, quienes trazan imágenes siniestras de Rosas, hasta sus reivindicadores a principios del siglo XX. con Ernesto Quesada, y el "revisionismo histórico argentino". [N. de E.]

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en su *Facundo* (1845), esto es, la coexistencia de "civilización" y "barbarie", de la herencia hispano-colonial regresiva y la modernidad progresista. Pero lo que para Sarmiento era una coexistencia se convierte para los realistas en un conflicto complejo, y mientras Sarmiento tomaba partido por la "civilización", la lección de Balzac y Zola induce a los realistas a desencubrir el problema que Sarmiento no había previsto al decidirse por la "civilización", esto es, el de los efectos concretos de ella, el de las desigualdades y los trastornos sociales que agudiza el tránsito de una sociedad tradicional a una sociedad en trance de modernización, y que no han desaparecido, sino han aumentado en la Latinoamérica presente.

La aparición de la narrativa realista en Hispanoamérica, esto es, de la narrativa que examina todos los estratos de la sociedad y que denuncia y describe sin reservas morales o de convenciones sociales fenómenos como el de la prostitución urbana, el de la inhumana situación de los trabajadores, el de la codicia de las llamadas clases dirigentes, el del afán de enriquecimiento sin consideración alguna, el de las consecuencias sociales de ese egoísmo, en suma, del desarrollo de la sociedad burguesa en Hispanoamérica, coincide con lo que se ha llamado la "europeización" de las Repúblicas que, en nombre de los ideales de la Revolución Francesa, de la revolución burguesa, se habían separado de la España persistentemente tradicional y anti-moderna. El crítico chileno Ricardo Latcham observó en dos ensayos sobre la influencia de Balzac y de Zola en Hispanoamérica[165] que las condiciones sociales de las nuevas Repúblicas no permitieron que se adoptara la fórmula balzaciana para sus sociedades, siendo Blest Gana el único que supo aprovecharla, en tanto que la influencia de Zola encontró ya esa receptividad. Con ello indica Latcham un proceso peculiar caracterizado por la velocidad y que Alfonso

165 *Páginas escogidas*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1969.

Reyes describió sumariamente en un ensayo, "Notas sobre la inteligencia americana" (*Ultima Tule*, 1942) al decir que tal inteligencia, que ha llegado tarde al "banquete de la civilización"[166] tiene que vivir saltando etapas, acortando trechos, sobrepasando el ritmo de Europa para ponerse a su mismo nivel. El *realismo* hispanoamericano es un ejemplo de esta manera de saltar etapas y de acortar trechos, que no es peculiar de la inteligencia americana sino de su sociedad. Pero este proceso no solamente salta etapas, y la modernización o la *civilización*, para decirlo con Sarmiento, encontró tantas y más resistencias tradicionales como etapas había saltado o intentaba acortar. El *realismo* hispanoamericano padeció bajo esta dualidad de modernidad-tradición en el sentido de que, aunque su recepción a través del naturalismo no tuvo las limitaciones que tuvo el naturalismo en España, recogió en muchos casos el legado del costumbrismo nostálgico que no se había agotado y que en países como Colombia y Venezuela, por ejemplo, constituía la norma de la narración, es decir, incorporó un elemento estático y tipológico a una poética que pretendía ser, ya desde Blest Gana, dinámica y de múltiple captación. Por otra parte, tanto la modernización social como la recepción de su correlato literario, esto es, la de la literatura francesa principalmente, parecían y se consideraban como incrustaciones extrañas, como modas de recién venidos, que por ello mismo sólo contaban con el abierto rechazo o la plena adhesión, es decir, que no tuvieron un foro en el que se las discutiera, se las evaluara, se las asimilara críticamente, se las hiciera trasparentes. Lo que la historia social moderna ha llamado "modernización parcial" (sociedad dualista lo llamó la sociología del desarrollo de hace dos decenios)[167], esto

---

166 Reyes, Alfonso. *Última Tule. Tentaciones y orientaciones. No hay lugar Obras Completas*. Tomo XI. F. C. E. México, 1982. p. 82.

167 Entre los autores más relevantes de la sociología del desarrollo cabe destacar a José Medina Echavarría, con *Consideraciones sociológicas sobre el desarrollo de América Latina* (1964), a Felipe Herrera, *La universidad latinoamericana*

es, la coexistencia densa de tradición y modernidad, operó en la literatura hispanoamericana del realismo en el sentido de que aunque las condiciones sociales eran favorables a la recepción de la fórmula francesa de Balzac y sobre todo de Zola, la vida literaria e intelectual carecía de las instituciones adecuadas para "nacionalizar" completamente esa fórmula: de una crítica literaria, de estudios literarios "modernos", de teorías literarias tal como existían desde la Ilustración y principalmente desde el Romanticismo alemán e inglés en Europa que, junto con la crítica, fueran a la vez control e impulso del ejercicio literario. A esto se agrega la dependencia, más o menos voluntaria, de las normas de la Real Academia española de la lengua, que con la condena de los llamados "americanismos" como incorrecciones, suprimieron las denominaciones de buena parte de la realidad o condujeron a incorporarlas a la literatura de manera "excepcional" y abundante, dando por resultado una literatura "regional" que más se fijaba en la "expresión nativa" y en el tema que en la elaboración literaria serena y diestra.

El realismo hispanoamericano surgió necesariamente bajo el impulso de la modernidad, pero a sus condiciones no respondieron evidentemente ni el peso de la tradición ni el instrumento de la expresión, al que el realismo no pudo renovar, como lo hizo el Modernismo de Rubén Darío, paralelo cronológicamente y desde el punto de vista de la modernidad y europeización a las últimas manifestaciones del realismo. La renovación, por lo demás, del instrumento expresivo no podía ser intención de la poética del realismo que excluye la fantasía y postula la atención exclusiva a lo dado, lo que en el caso concreto hispanoamericano, significaba no solamente la realidad sino la norma del lenguaje, es decir, la insuficiencia expresiva. El realismo hispanoamericano,

---

y el desarrollo económico (1966), y a Gino Germani, con *Política y sociedad en una época de transición de la sociedad tradicional a la sociedad de masas* (1974). [N. de E.]

además, aunque fue suscitado por las fórmulas francesas, no se separó del modelo realista peninsular, uno de cuyos momentos, la novela picaresca, había inspirado la primera novela conocida hispanoamericana, *El periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827). Bajo el signo de un realismo sustancial de la literatura de lengua castellana, se concibió al Romanticismo como una desviación de esa otra norma, y al realismo (entendido de manera muy amplia, tanto en España como en Hispanoamérica) como la auténtica expresión literaria hispanoamericana. El realismo narrativo hispanoamericano había sido suscitado por fórmulas francesas y en condiciones sociales adecuadas a esa recepción, pero parecía comprobar un rasgo esencial de la literatura hispana, es decir, la novedad parecía revivir la tradición. En el fondo, se trata más bien de una complejidad de problemas, de una ambigüedad de actitudes que ejemplifica casi arquetípicamente la obra de más valor estético de la narrativa realista hispanoamericana de finales del siglo: la del colombiano Tomás Carrasquilla.

II. Tomás Carrasquilla y las ambigüedades del realismo

Tomás Carrasquilla (1858-1940), más suscitado por Benito Pérez Galdós que por Balzac o Zola, a quien rechazaba, comenzó su carrera de novelista en 1896 con *Frutos de mi tierra*. Continuó hasta 1936 dando a la imprenta novelas realistas como *Grandeza* (1910), su más famosa *La Marquesa de Yolombó* (1926), *Hace tiempos. Memorias de Eloy Gamboa* (1935-36) y varias narraciones como "El padre Casafús" (1899), "Salve, Regina" (1903), "Entrañas de niño" (1906), "Ligia Cruz" (1920), y cuentos como el famoso y difundido "A la diestra de Dios Padre" (1897), entre tantos más, cuyo tema es la vida en el departamento colombiano en que nació, Antioquia. Carrasquilla, católico tradicional, no ignoró la obra de Darío y de los modernistas, pero la rechazó con argumentos

plausibles para él como el que asegura que no todo lo que viene de Francia es traducible y aplicable a la realidad hispanoamericana o el de que considera al modernismo como una moda y que en el fondo encubren una secreta, pero esencial afinidad con el modernismo de Darío: la de la renovación del lenguaje. En una reseña de 1897 de una novela, *Tierra virgen* de Eduardo Zuleta (1862-1937), discute la tesis de Juan Valera sobre la primacía del arte sobre la naturaleza y afirma que para el español el lenguaje escrito debe ser más correcto que el lenguaje hablado, en tanto que para Carrasquilla, quien afirma la primacía de la naturaleza sobre el arte, "el lenguaje imitativo, a menos que sea un dialecto incomprensible, debe escribirse como lo hablan las gentes; no como lo establece la gramática"[168]. Tanto a Darío como a modernistas como Leopoldo Lugones o Julio Herrera y Reissig y al anti-modernista Carrasquilla lo que importaba era la liberación del lenguaje de las normas de la academia y, consecuentemente, su renovación. Los modernistas escogieron para ello la suscitación cosmopolita y especialmente la francesa; Carrasquilla el habla del pueblo, del pueblo colombiano, compuesto de *casticismos* inconscientes, es decir, de arcaísmos peninsulares que sobrevivieron y de giros y vocablos formados por desfiguración o por nueva creación. Carrasquilla tenía otra afinidad más e igualmente esencial con los propósitos de Darío. Cuando en la reseña citada busca definición de novela, y dilucida la que propone, esto es, que "novela es la aplicación de conocimientos y de sensaciones al hombre y a cuanto lo rodea, combinada en forma narrativa", agrega que la novela, siendo "un pedazo de vida, reflejado en un escrito por un corazón y por una cabeza" es por eso la "manifestación suprema de la facultad humana. Suprema, porque conocer implica ciencia, y sentir implica belleza; suprema,

---

168 *Obras Completas*, t. II, pág. 636, en adelante se cita con las siglas *OC,* tomo y página. Se cita de la Edición Bedout, Medellín (1958) de las *Obras Completas* de Tomás Carrasquilla, que reemplazó a la edición de Federico de Onís en Editorial Sopesa de Madrid (1953).

porque del producto de estos dos factores resulta eso indecible, admirable, que en literatura se llama grande obra"[169]; cuando intenta explicar, pues, su *métier* pone los acentos en la "ciencia" y en la "belleza", es decir, en dos postulados de Darío, el de la ciencia de la palabra —-en contra del desaliño— y en el culto a la belleza. Las afinidades sustanciales entre los postulados poetológicos de Carrasquilla y los de Darío y el Modernismo, entre los del "realismo cristiano", como llamó al suyo Carrasquilla, y el modernismo afrancesado y decadente, no se diluyen ni se contraponen, sino se diferencian por el género que cada uno de ellos consideró el género supremo: para Darío fue la poesía; para Carrasquilla la novela. Cada uno de ellos exigía naturalmente una expresión correspondiente a sus postulados. La "ciencia" de Darío no podía ser lo que exigía la "ciencia" de Carrasquilla, es decir, no podía ser épica, como pretendieron quienes le reprocharon a Darío que no fue el poeta de América. Pero en los dos, la "ciencia" significó la adecuación expresiva precisa al objeto que pretendieron configurar literariamente. Para el uno, era el ensueño, el *azur*, el Eros, la poesía misma y su justificación en la "era mundial de la prosa"; para el otro era, consecuentemente, la "era mundial de la prosa"[170]. Y los dos se encontraban en la misma tradición del castellano en América, esto es, en la ambigua tradición de un castellano con arcaísmos y "americanismos" que no había sido reconocido como castellano pleno, sino como un castellano derivado y, por excolonial, inmaduro, adolescente y por lo tanto nos siempre "correcto" y que requiere de la Norma de la antigua metrópoli. Pero no sólo por eso fue el realismo hispanoamericano ambiguo o "anfibio". Lo mismo

169 *OC*, II, 630.

170 La frase corresponde a las *Lecciones de Estética* (publicadas póstumamente) de G. F. W. Hegel (1770-1831) y se refiere al hecho de que el arte ha dejado de ser la más alta forma en que se manifiesta la verdad, en la época burguesa, que alcanza su manifestación política más diáfana en la Revolución Francesa (1789). [N. de E.]

que el Modernismo, el realismo lo fue porque Hispanoamérica fue incorporada al capitalismo, cuya característica no es solamente la expansión y la uniformización del mundo, sino la complejidad de la vida social. Esa complejidad se presentó en igual medida en Hispanoamérica y en Europa y consistió en lo que Ernst Bloch llamó, para caracterizar la vida de su patria chica en los años veinte del siglo XX, "la simultaneidad de lo no simultáneo", es decir, lo que Sarmiento llamó "civilización y barbarie".

III. La realidad que descubrieron los realistas

En el prólogo a la primera edición de las *Obras Completas* de Carrasquilla, con el que Federico de Onís redescubrió en 1952 la obra de quien en vida no conoció el reconocimiento que merecía, asegura el crítico español que Carrasquilla fue "un genial precursor, no superado, de la literatura americana posterior al modernismo…" y que "intuyó el futuro de la literatura americana y creó una obra de valor singular que anuncia el camino seguro por el que América había de llegar a encontrar en el brillante florecimiento de la novela contemporánea su genuina expresión: la busca de lo propio —tierra, pueblo, lengua— en el fondo último inalienable de la verdadera originalidad"[171]. Cierto es que la obra de Carrasquilla "anuncia el camino seguro por el que América había de llegar a encontrar… su más genuina expresión". Pero no fue Carrasquilla el único que esto anuncia ni lo que se entiende "propio", es decir, el tema nativo, es la "más genuina expresión de América". Pues "genuina expresión" es la exacta expresión artística, y lo que se llama lo propio no es una configuración estática y eterna, sino un proceso histórico y consiguientemente variable y poroso, susceptible de influencias externas que modifican o enriquecen una determinada tradición. Tomás Carrasquilla fue lo mismo que Federico Gamboa (1864-

171 OC, II, XXIII.

1939) de México, Luis A. Martínez (1868-1909) del Ecuador, Luis Orrego Luco (1866-1948) de Chile, Miguel Eduardo Pardo (1868- 1905) de Venezuela, Manuel Zeno Gandía (1855-1930) de Puerto Rico, Ramón Meza y Suárez (1861-1911) de Cuba y Roberto J. Payró (1867-1928) de la Argentina, entre los más destacados, precursor en el sentido de que recuperó y modificó, lo mismo que otros, una tradición inmediata, la del costumbrismo, y continuó una tradición remota, la fundada por Andrés Bello, esto es, la de la busca de una expresión autónoma americana, y gracias a ellas supo romper las hormas que habían impedido o falsificado la visión de la realidad circundante. Dentro del proceso de constitución de la literatura hispanoamericana dentro de las literaturas castellanas, constituye la obra de Carrasquilla, Gamboa, Orrego Luco, Martínez, Zeno Gandía, Meza y Suárez, Pardo y Payró un momento capital que, lo mismo que el Modernismo, se distingue porque plenifica tradiciones anteriores, es decir, las supera sin abandonarlas, se hace consciente de su autonomía, encuentra la expresión exacta para desentrañar la realidad social circundante y abre el camino por el que ha de seguirse "con seguridad", no sólo en el sentido de la autonomía, sino en el manejo "científico", para decirlo con Carrasquilla, de la expresión. Es evidente que no todos lo lograron en igual medida y que hay diferencias estéticas entre Carrasquilla y Orrego Luco, entre Federico Gamboa y Luis A. Martínez, entre Miguel Eduardo Pardo y Roberto J. Payró. Pero por encima de semejantes diferencias, fundadas en diversidad de personalidades y acentos temáticos, todos ellos intentaron "nacionalizar" las diversas suscitaciones no americanas (Galdós, Balzac, Zola, Goncourt, Daudet) y acuñar no un lenguaje "americano" que se diferenciara completamente del castellano peninsular normativo, sino un lenguaje dinámico, capaz de captar y describir la realidad social americana, diferente por historia y geografía de la que se hallaba implícita en el castellano "castizo" de la Real Academia de la lengua, y sobre el cual dijo Ramón del Valle

Inclán en este siglo: "En la imitación del siglo que llaman de oro, nuestro romance castellano dejó de ser como una lámpara en donde ardía y alumbraba el alma de la raza. Desde entonces, sin recibir el más leve impulso vital, sigue nutriéndose de viejas controversias y de jactancias soldadescas [...] El castellano quiso ser el nuevo latín, y hubo cuatro siglos hasta hoy de literatura jactanciosa y vana"[172]. Esta realidad diferente se había impuesto no solamente en Hispanoamérica desde la Independencia, sino también en España, y esa imposición del mundo histórico moderno, de la expansión del capitalismo, de la extensión de los valores burgueses del enriquecimiento sin trabas, de la industrialización paulatina, del crecimiento de las ciudades no era captable con un lenguaje que representaban como modelo en Hispanoamérica Juan Valera (1824-1905), Emilio Castelar (1832-1899) y José María Pereda (1833-1906). Esa imposición de la realidad moderna puso en tela de juicio, por ejemplo, la imagen ideal de la mujer que encarna una Pepita Jiménez y que encontró, cinco años después de haber sido publicada la novela del mismo título, en 1894, una lógica correspondiente en la *Cumandá* del ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), cuya novela sacrificó no tanto en aras de los modelos franceses (Chauteabriand, B. de Saint Pierre) sino del casticismo español la percepción de la más inmediata realidad circundante: la del paisaje. Se ha culpado al romanticismo hispanoamericano de tales falsificaciones. Lo fue sólo en parte. La renovación y recreación del lenguaje que postuló Sarmiento y que demostró con su *Facundo*, exigía no solo reconocimiento del léxico americano, sino de la dinámica histórica y de la autonomía enriquecedora de la lengua formada en América.

Los narradores realistas de finales de siglo y comienzos del presente tuvieron que emprender la tarea de planificación de esa recreación en circunstancias favorables y a la vez difíciles.

172 *La lámpara maravillosa*, 1916, en OC, Madrid, 1952, II, 577.

Favorables porque la realidad histórica moderna lo exigía. Diversamente difíciles porque eran tímidamente conscientes de ese problema y oscilaban entre recreación y sumisión a la norma, entre realidad americana y casticismo español, entre la imposición de la historia y el engolamiento de la expresión dorada. Los realistas tuvieron más dificultades que los Modernistas en lograr su empeño común. Mientras Darío ya había elaborado desde *Azul* (1888) una nueva gramática y una nueva sintaxis, por así decir, que potenciaba, dinamizaba y flexibilizaba el castellano con acento específicamente americano y que no solo abandonaba el cauce de la lengua común sino que lo ensanchaba en la misma Península, los realistas hispanoamericanos de finales del siglo pasado y comienzos del presente estaban esbozando esa gramática y esa sintaxis para la épica, dando con ello razón a la opinión de Aristóteles de que la poesía es más verdadera que la historia. Con todo, ellos lograron desencubrir, pese a la ambigüedad del lenguaje de que se sirvieron, una realidad social hispanoamericana que ponía en tela de juicio la imagen idílica del orden social que, bajo la influencia de un romanticismo desfigurado como el francés, habían trazado novelas como *María* (1867) del colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) y los contradictorios gérmenes de nacionalismo que se hallaba en la sátira de algunos cuadros de costumbres. Los realistas pusieron al descubierto lo que se ocultaba bajo esa imagen estática e idílica de la sociedad hispanoamericana: la arrogancia del burócrata y su fácil ascenso desde la Colonia (Meza), la clase media en su lucha por el mantenimiento y el ascenso social (Luis A. Martínez), la descomposición y la frivolidad de la clase dominante (Orrego Luco), las consecuencias de la inmoralidad administrativa y del crecimiento urbano en choque con la sociedad tradicional (Federico Gamboa), la astucia del politicastro para lograr su ascenso social y político (Payró), y las trasformaciones de una provincia colombiana bajo el impulso de la dinámica de los valores económicos que tiene su aplicación en otras regiones

(T. Carrasquilla). Pero esa realidad presente que desencubrieron los realistas tenían sus raíces en el pasado, y a él consagraron Meza y Carrasquilla algunas de sus novelas: a la Colonia, Meza; al siglo XVIII, Carrasquilla. De este modo, los realistas esbozaron todo un cuadro histórico de la realidad social hispanoamericana, y si con sus obras ellos no lograron legar unos "Episodios nacionales" o unas "Novelas contemporáneas" como las de Galdós, ello se debió sin duda al hecho de que no habían forjado el instrumento expresivo adecuado para captar esa nueva realidad, es decir, que tuvieron que empeñarse en una doble tarea para cuyo cumplimiento carecían de condiciones sociales y, consecuentemente, individuales suficientes. El público lector no vio en muchas novelas de los realistas obras literarias, sino novelas como pretexto para hacer mezquinas denuncias en clave (como ocurrió a *Frutos de mi tierra* [1896] de Tomás Carrasquilla, y a *Casa grande* [1908] de Luis Orrego Luco), es decir, que no solamente faltaba la crítica y la reflexión teórica que las acompañara, las controlara y las fomentara, sino el eco indispensable del destinatario de toda obra literaria. Los realistas hispanoamericanos de este período habían dejado de ser, como lo fueron los escritores anteriores por el estilo de Sarmiento, políticos y hombres de letras a la vez. Su prestigio ya no se fundaba en el cargo político que ejercían o al que aspiraban, y al que agregaban el ejercicio de las letras como ornamento y legitimación, sino en la "profesionalización" de su vocación que, además de incipiente no contaba con la correspondiente "opinión pública", esto es, con el público lector y con las demás instituciones literarias (crítica, difusión editorial, en bibliotecas públicas y círculos de lectura, consideración de sus obras en los estudios literarios de los Colegios y Universidades) y sí, en cambio, con el tradicional misoneísmo del mundo hispánico. Este rechazo ciego de lo moderno, descendiente del misoneísmo que implantó en el mundo hispánico la Contrarreforma católica, tiene, como toda prohibición, su propia dialéctica. Y ella explica porqué una novela

realista como *Santa* (1903) de Federico Gamboa tuvo un éxito más duradero (fue convertida dos veces en base de un film, más popular uno de ellos, con María Félix, que la misma novela)[173] que *Casa grande* de Orrego Luco, de crítica mayor y más profundo alcance, que las *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) de R. J. Payró, de permanente actualidad política, o que *A la sierra* (1904) de Luis A. Martínez, que no ha perdido su actualidad sociológica, de novelas, pues, que estéticamente comparten con *Santa* las mismas ambigüedades expresivas, las mismas carencias institucional-literarias y parecidos logros. Pues *Santa*, la novela de una prostituta, presentaba un problema agudizado en la época del crecimiento urbano y de la racionalización de la vida, pero con un cariz de moral tradicional, que es, al cabo, la que sienta las medidas.

IV. La condena hipócritamente bienvenida: la mujer que perdió su honra

Santa narra la vida de una prostituta mexicana que fue lanzada a la venalidad de su belleza no por voluntad, sino por la rigidez y el fanatismo con los que su madre y sus hermanos observaban el mandamiento de la honra femenina como virginidad. Pero Santa, suscitada por *La Fille Elise* (1877) de Edmond de Goncourt (1822-1896), es también víctima de la irresponsabilidad moral de un alférez que la seduce y la abandona. Con ello, Gamboa ha rozado dos viejos temas de la literatura, es decir, el de la honra femenina y el del militar donjuanesco e irresponsable, que ocupó tanto la mentalidad europea del siglo XVIII y que inspiró el drama *Los soldados* (1776) del fogoso escritor del "Sturm und Drang", Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), por solo citar al más destacable dramaturgo que se ocupó con este doble

173 La filmografía de *Santa* es: 1931, con guión de Federico Gamboa, e interpretación de Lupita Tovar y composiciones de Agustín Lara; 1943, dirigida por Norma Foster e interpretada por Esther Fernández. [N. de E.]

tema[174]. Gamboa, sin embargo, no demuestra intención alguna de profundizar en las causas, al menos las principales, de la prostitución. Su realismo es moralizante, no en el sentido de que con él busca una reforma de la sociedad, sino en mismo sentido punitivo que tiene *El convidado de piedra* de Tirso de Molina (1584-1648). Su realismo es, pues, un "realismo cristiano", para decirlo con Tomás Carrasquilla, una prueba dada por la realidad de que no se debe abandonar el camino de la virtud y que no se debe ofender a Dios, supremo y último consuelo. Este planteamiento debilita la configuración de los personajes. Santa encarna en sí misma el castigo de su pecado, pues aunque de corazón no es una prostituta, y aunque muy ambiguamente supone Gamboa en ella la tara hereditaria, de acuerdo con la escuela francesa en la que se inspiró, su entrega a la mala vida tiene por fin la de su auto-aniquilación, la de su inmolación, la de su sacrificio para purgar el pecado imborrable. Santa es, pues, una ilustración de una concepción moralmente fanática del pecado de la fornicación extra-sacramental. El "realismo cristiano" de Gamboa sería, más bien, un "realismo católico-conservador", acorde paradójicamente, con la versión del positivismo de los compañeros de generación de Gamboa en México, con Gabino Barreda (1820-1881), por ejemplo, para quien la libertad verdadera consistía en actuar de acuerdo con las leyes sociales. Santa viola esas leyes sociales y, además de que quiere inmolarse para cumplir con el castigo, ella no es libre, no puede ser libre. Carente de libertad, condenada por el autor a ser ejemplo del castigo que merece quien viola la moral católica estrecha y la concepción de la sociedad del positivismo, Santa se convierte en un "tipo", es decir, en una marioneta del

174 El poeta Lenz fue contemporáneo de Goethe; fue expulsado del principado de Weimar por violar una norma cortesana menor. A raíz de esta expulsión, perdió la cabeza. George Büchner recrea estos años de exilio y enajenamiento en su obra *Lenz* (1835). Gutiérrez Girardot hizo traducción y extenso prólogo de esta obra para editorial Montesino, Barcelona, 1987. [N. de E.]

autor y de la sociedad, en última instancia, en un reflejo sado-masoquista implícito en la sociedad católica de moral estrecha y doble. Santa es incapaz de amor, es fría interiormente, es una mujer que negocia obligadamente, una mercancía fabricada para edificación de dogmáticos, es decir, de fariseos.

Federico Gamboa, que pone de muy presente la intención moralizadora de *Santa*, describió un "tipo", el de la prostituta, pero no una persona, pues para ello le faltaba la libertad frente a las normas rígidas que defendía y, consiguientemente, le faltaba la capacidad de amor, sofocada por esas normas. Pero el "tipo" de la prostituta se convirtió en un pretexto realista para desvelar la prostitución moral de la sociedad mexicana bajo el gobierno de Porfirio Díaz (o Porfiriato: 1886-1880; 1884-1911) en vísperas, ya presentidas, de la Revolución Mexicana. El primer cliente de Santa fue un gobernador de un Estado lejano, pintado como un ser vulgar y casi animal. Y los que frecuentaban el burdel son hombres de la alta clase social, hipócritas, caprichosamente derrochadores, opacos, míseros. La mujer condenada por las normas del catolicismo y de su peculiar concomitante, el positivismo[175], fue para Gamboa la bienvenida piedra de toque de la sociedad de su tiempo. Pese a su moralismo, *Santa* tocó dos llagas de aquella sociedad: el fariseísmo y la inmoralidad, y su incapacidad de comprender serenamente el amor. *Suprema ley* (1896) y *Metamorfosis* (1899), lo mismo que

175 El positivismo mexicano fue una expresión de la secularización o una forma peculiar de la modernización de la sociedad mexicana del siglo XIX, luego de la invasión y derrota francesa (1864-1867), promocionada por Napoleón III y encabezada por Maximiliano I de Austria. El positivismo mexicano se identifica, comúnmente, con la larga dictadura progresista de Porfirio Díaz, con el despliegue de las fuerzas económicas en expansión y, no menos, por una concentración de poder en una clase cada vez más cerrada sobre sus privilegios. La intención de reelección de Porfirio Díaz en 1910, fue el detonante para una revuelta, primero entre las elites, a partir de este año, que va a tomar rumbos peligrosamente revolucionarios. El resultado se trata de cristalizar en la moderada Constitución de 1917 de Venustiano Carranza. [N. de E.]

La llaga (1910) son novelas dedicadas a este tema, a la fuerza del amor.

V. El difícil amor de las altas clases y su disolución social

Mientras Federico Gamboa describía la corrupción moral del Porfiriato mexicano y bogaba por el reconocimiento social del amor, Luis Orrego Luco rompía en Chile con un tabú y desvelaba, desde dentro, la frivolidad y la decadencia de la aristocracia santiaguina. Su novela *Casa grande* (1908) atrajo las iras y la saña de la sociedad de Santiago porque tocaba un tema desusado en la literatura de su país y tabú en la sociedad, el del amor, y porque mostraba la descomposición de los viejos valores "aristocráticos", bajo la influencia del desmesurado afán de enriquecimiento que produjeron las riquezas de la explotación del salitre, la "conversión metálica" (la cotización de la bolsa con base en el oro) y las consecuentes especulaciones bursátiles, la "fiebre de los negocios", como suele llamársela, iniciada en 1905. "La sociedad entera" –escribió Orrego Luco– "se sentía arrastrada por el vértigo del dinero, por la ansiedad de ser ricos pronto, al día siguiente. Las preocupaciones sentimentales, el amor, el ensueño, el deseo, desaparecían barridos por el viento positivo y frío de la voracidad y del sensualismo". Como Gamboa, Orrego Luco tiene una actitud ambigua ante esos cambios. Lamenta la pérdida de los valores morales de la "aristocracia", pero al mismo tiempo aprovecha la sensualidad que se ha apoderado de la sociedad para romper con un tabú de la vida tradicional: el tratamiento literario del amor. Y así como la protagonista de *Santa* de Gamboa sirve de piedra de toque para desvelar la prostitución moral de la sociedad porfiriana, así también los protagonistas de *Casa grande*, la bella y esbelta y "rubia" Gabriela Sandoval y el "apuesto", "alto", "musculoso" y "moreno" Ángel Heredia, sirven a Orrego Luco para poner al descubierto la fragilidad de los fundamentos sobre los que

se levanta el poder moral, político y económico de la *aristocracia* chilena. Gabriela Sandoval y su padre Don Leónidas, Ángel Heredia y el Senador Peñalver, entre otros personajes, son, como Santa, "tipos", pero a diferencia de ésta, los que creó Orrego Luco reflejaban ideales y mentalidades, comportamientos e intereses reales de una sociedad cuya "aristocracia" carece de linaje y a la que le imprimió su sello. Son los "tipos" de la mujer bella y elegante, inculta pero fina, fatalmente "rubia" y "esbelta" (Gabriela), del hacendado rico que adula a los gobiernos de turno, es Ministro, y a quien se le considera como "economista" (Don Leónidas), del bello descendiente de encomenderos aristócratas españoles, "musculoso" por eso, amante de la acción y de "ojos negros" (Ángel), del político ignorante y cínico pero oportunista (el "Senador"). Ángel y Gabriela se enamoran, se casan tras la muerte de Don Leónidas que se oponía a la unión, derrochan dinero, tiene dos hijos, comienzan a odiarse, Ángel se enamora de otra, asesina a su mujer de manera refinada, ésta, para salvar el nombre de los hijos, asegura antes de morir que ella cambió por equivocación las ampollas de una inyección, y Ángel, quien en un viaje a Europa había leído la *Imitación de Cristo*, se declara "criminal" ante su conciencia y encuentra que la redención sólo se encuentra en Dios. Cae de rodillas y lee unas líneas del libro de cabecera de los seres cultos de esa aristocracia sobre la vanidad. Pese al final calderoniano, los "tipos" de Orrego Luco son una realidad social puesta en tela de juicio por la irrupción de los valores burgueses y capitalistas y desenmascarados por el contraste entre esos valores y la mentalidad calderoniana que esa *aristocracia*, entre ascética y barroca, se empeñó en conservar con la frívola convicción de que sus valores son eternos.

Orrego Luco desveló con su novela *Casa grande* (la más famosa de su serie "Escenas de la vida en Chile": *Un idilio nuevo* (1900), *En familia* (1912), *Tronco herido* (1919), *Playa negra* (1947), entre otras más) lo que había bajo la aparente autoridad moral

de la *aristocracia* chilena, y por extensión la hispanoamericana, y al hacerlo insiste en las dificultades con que tropieza en esa sociedad la realización del amor verdadero, pues no son solamente los enamorados los que deciden su destino, sino todo un aparato social de simulación y engaño. El final calderoniano de la novela no impide el que de las reflexiones que hace Orrego Luco sobre esta falta de libertad en la realización del amor se deduzca como solución vital la posibilidad del divorcio.

Pese a algunos defectos estéticos de la novela, debidos sin duda, como también en *Santa* de Gamboa, a la ambigüedad de sus principios poetológicos y del lenguaje y al hecho de que, como comprobó Gottfried Benn, "Dios es un mal principio estilístico"[176], *Casa grande* constituye un momento de superación del "casticismo" literario y moral de la tradición española. Por otra parte, a las novelas realistas de este período cabe el mérito que se atribuyó a las de John Dos Passos y Steinbeck en los años veinte de este siglo: éstas descubrieron la vida íntima de la ciudad y suscitaron la fundamentación de la sociología de la gran ciudad. Las del realismo hispanoamericano descubrieron la vida íntima de la sociedad de su tiempo, sus incoherencias y el choque entre los valores tradicionales y la expansión del capitalismo hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX.

VI. Luchas, esperanzas y derrotas de la clase media

Si *Santa* de Gamboa pintaba la prostitución moral de la clase dirigente del Porfiriato mexicano vista en el espejo de la provincia que había sido obligada a la prostitución y la *Casa grande* de Orrego Luco desvelaba la fragilidad moral del poder de la *aristocracia* santiaguina, Luis A. Martínez presenta en *A la costa* (1904) las luchas, esperanzas y derrotas de la clase media en su esfuerzo de

---

176 Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke in vier Bände*. Tomo IV. Wiesbaden, 1966. p. 42.

ascenso social. Como Gamboa y Orrego Luco, Martínez elabora "tipos": el del abogado recto que por serlo, no logra entrar a la administración, el de los estudiantes que, a diferencia de los aristócratas jóvenes que, en la novela de Orrego Luco estudian para pasar el tiempo, estudian para ascender socialmente y solo reciben enseñanzas inútiles, el del fray hipócrita y sensual, el de la hija de familia piadosa que se entrega, el de la mentalidad conservadora y el de la liberal, etc. Pero lo mismo que los "tipos" de Orrego Luco, los de Martínez carecen de vida propia no sólo porque el novelista se enfrenta a una materia nueva con medios insuficientes, sino porque la sociedad misma carecía de dinámica y se hallaba sometida a la fatalidad de otros "tipos", de convenciones férreas y más poderosas que los intentos de renovación y liberación venidos desde fuera, de la expansión del capitalismo y su dialéctica. Aparte de estos "tipos", elaborados sobre la base de la sociedad ecuatoriana pero válidos, como los de Orrego Luco para toda la sociedad hispanoamericana y su matriz peninsular, pone Martínez su acento en el ideal cultural de la clase media y apunta a su origen remoto: la profesión de abogado, producto del "humanismo jesuítico" como dice, y formada ya en la escuela secundaria con el pensamiento escolástico-tomista. En un país como el Ecuador que había sufrido la teocracia de Gabriel García Moreno (1821-1875) y presenciado la acre polémica de Juan Montalvo (1832-1889)[177] contra el tirano, era evidente que se prestara atención a este problema, más, al menos, que en países como México y Chile. Pero este problema, es decir, el de la fundamentación teológica

[177] Juan Montalvo se considera el más importante escritor ecuatoriano del siglo XIX. Su actividad como periodista, *El Cosmopolita, El Espectador, El Regenerador*, sirvieron de vehículo a su imaginación romántica, a sus recuerdos de viaje y a sus luchas políticas de acento liberal. Es ejemplo de la frontal confrontación contra Ignacio Veintimilla su extenso alegato *Las Catilinarias*. Su exquisita prosa fue exaltada por J. E. Rodó como modelo para el Modernismo y por Baldomero Sanín Cano como ejemplo de independencia altiva frente a la Academia española. [N. de E.]

de decisiones políticas, afectaba por igual a la “clase media” y a los nuevos ricos, pues, y tal es lo que subraya Martínez, ni la profesión de abogado ni el poder de la Iglesia van a permitir el cambio de las estructuras sociales, necesario para no sucumbir ciegamente a la expansión del capitalismo. El héroe de la novela, Salvador, que ha ido “a la costa” para cumplir su deseo de vivir dignamente, con un hogar y suficiente sustento económico, muere antes de llegar a la meta. Una enfermedad tropical le dio fin. Pero la costa no es hostil solo climáticamente. Con su novela, mostró Martínez hondas divisiones regionales (“sierra” y “costa”), válidas, con otros acentos, para una gran mayoría de las sociedades hispanoamericanas, y que no son solamente las divisiones surgidas hacia finales del siglo XIX, esto es, ciudadanos y campesinos, sino complejo producto del centralismo administrativo. Martínez supo trazar el tejido paradójico que comenzó a destruir las nuevas sociedades hispanoamericanas, la red de contraposiciones bajo la cual se sofocaron los impulsos renovadores: “sierra” y “costa”, “liberalismo” y “conservatismo”, catolicismo tradicional y modernidad laica, administración estatal estática y sociedad ansiosa de dinámica. Martínez describe una escena de la vida del jefe de familia, abogado y hombre honrado que cabría llamarla kafkiana: la petición, la busca de influencias, la exhibición de las capacidades para ingresar en la administración y las promesas que nunca se cumplen, las esperanzas que despertaban falsamente los que estaban en la fortaleza inaccesible de la burocracia del Estado. Kafkiana es esta escena sólo por analogía, porque quienes dominaban este castillo burocrático no eran componentes de un poder anónimo, como lo es el de toda burocracia racionalmente organizada, sino políticos y funcionarios que o bien eran ministros por su origen social o porque con oportunismo, desconsideración moral, engaño y picardía habían logrado adueñarse de esa fortaleza. Martínez describe a la víctima de esa paradójica administración estatal. Los victimarios, es decir, los políticos arribistas ya habían

sido retratados tipológicamente por el novelista colombiano José Manuel Marroquín (1827-1908) en su novela *Blas Gil* (1896), pero quien lleva a su plenitud este retrato realista y crítico fue el argentino Roberto J. Payró con su novela *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*.

VII. El político: la inversión de los "Nortes de príncipes"

Todo lo que aconsejan un Maquiavelo en *El príncipe* (1513) y el ambiguo Saavedra Fajardo en su libro en *Idea de un príncipe político cristiano* (1640), esto es, la "razón de Estado", el "buen gobierno", el servicio al engrandecimiento del estado o a su conservación, sufrió en los políticos hispanos una curiosa potenciación picaresca. "Estadista", observa José Antonio Maravall, designó también al pícaro, a aquel para quien la "razón de Estado" era su provecho propio. Si bien es cierto que la ambición de poder político no diferencia entre razón de Estado y satisfacción propia de gloria y mando, es igualmente cierto que en los países hispánicos esta mezcla va siempre a favor del interés privado del político, por razones que no es del caso exponer aquí. Ello explica porqué el tratamiento novelístico de la figura del político hispano cuando no recurre a la caricatura o a la desfiguración (como *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, *El señor presidente* de M. A. Asturias) tiene que seguir el camino de la novela picaresca. No se trata, pues, de una renovación o continuación de la novela picaresca, sino de una consecuencia de los postulados del *realismo*, por vagos que estos puedan ser. La novela de Payró (1867-1928) apareció en 1910, un año después de la novela *La candidatura de Rojas* del boliviano Armando Chirveches (1883-1926), cuyo personaje central Enrique Rojas cabría situar sociológicamente entre los estrato del mundo que describe Orrego Luco y los que pinta Martínez en *A la costa*. Enrique Rojas no logra triunfar, es un político *in spe* incapaz de picardía, pero tan vacío interior e intelectualmente como el Don

Leónidas de *Casa grande* de Orrego Luco y tan ansioso de ascenso social como el Don Salvador de *A la costa* de Martínez. Rojas no triunfa políticamente, en cambio se casa con una prima rica que conoció en su campaña electoral en la provincia e inicia con ello un retorno a su estrato, continuidad de su clase que le abre las posibilidades de cumplir un destino mejor que el que destruyó a los aristócratas chilenos Ángel Heredia y Gabriela Sandoval de *Casa grande* de Orrego Luco. Mauricio Gómez Herrera, en cambio, el héroe de la novela de Payró no cesa en su empeño de triunfar. Su padre es un cacique y Gómez Herrera tiene desde niño la capacidad de imponer su voluntad sin consideración de ninguna clase. Gómez Herrera asciende en su carrera política desde el pueblo natal –cuya población ha falsificado el padre para que tenga suficientes votos- pasando por la capital de provincia hasta llegar a Buenos Aires y finalmente París. Pero Gómez Herrera no solamente sirve a Payró para trazar la imagen de un político sin escrúpulos, sino también para pintar todo el mundo de la política, la desconfianza y el engaño, las promesas incumplidas, la incultura y la semi-cultura de los que viven en ese mundo, es decir, para agregar al cuadro de la sociedad hispanoamericana que descubrieron Gamboa, Orrego Luco, Martínez esa nueva clase social que une a casi todas de una manera peculiar: la "clase política", de la que forman parte las altas clases sociales, las clases medias, las altas clases de provincia que en la capital son medias y las clases medias de provincia que en la capital son bajas, y que se encuentran en el afán de dominar y explotar, de mantener su poder y de enriquecerse sin tener en consideración la sociedad de la que ellas forman parte. La sociedad hispanoamericana que develan Gamboa, Orrego Luco, Martínez, Chirveches, Payró, dominada generalmente por la Capital y sus ideales y valores, es una sociedad sin soportes institucionales y morales, es una sociedad en proceso de destrucción. Y la clase más fuerte en esa sociedad, la "clase política", es a la vez la clase más destructora. El historiador argentino Juan Agustín García

comprobó una amarga predicción de Bolívar en una Carta a Flores en 1830: "Si es posible que una parte del mundo volviera al caos primitivo, éste sería el último período de la América". García concluyó su libro *La ciudad indiana* (1900) con la afirmación de que las instituciones han cambiado pero no el espíritu que las anima y que "si esto sigue así, y parece que seguirá, no sería extraño que alcanzaremos el parecido en las formas, y entonces habríamos caminado un siglo para identificarnos con el antiguo régimen". La sociedad que desvelaron los realistas era una sociedad estancada y en descomposición a la vez, una sociedad no activa, sino, como toda sociedad periférica, librada a la dinámica del capitalismo, e incapaz, por el peso de la tradición y del misoneísmo religioso, de enfrentarse a él. Cierto es que la sociedad "tipificada" por los realistas era más compleja y que los factores de descomposición no se encontraban solamente en esa sociedad, sino también en las manifestaciones concomitantes del capitalismo, esto es, en el naciente imperialismo. Sólo en la novela de Orrego Luco se percibe la presencia de estos dos fenómenos, resumidos en las especulaciones bursátiles, a las que el argentino José Miró (1867-1896), con el seudónimo de "Julián Martel", dedicó su única novela *La bolsa* (1891). La sociedad que descubrieron los realistas fue una sociedad urbana principalmente; o centrada en las capitales. Pero las capitales eran un microcosmos de los países con acentos más destacados que en las provincias, es decir, las clases altas, medias y bajas de la provincia se diferenciaban de las clases capitalinas correspondientes solo por el estilo de vida, no por los valores tradicionales y por ademanes sociales que cultivaban. Cierto es que la *aristocracia* provinciana descendía socialmente en la capital, pero no es menos cierto que ese descenso no las hacía cambiar su mentalidad. Había además relaciones entre la provincia y la capital, como en el caso del hacendado absentista (que aparece en Orrego Luco), de modo que la imagen de la sociedad urbana pintada por los realistas Gamboa, Martínez, Orrego Luco, Payró

exigía su necesario complemento, la descripción de la provincia. Orrego Luco lo hizo parcialmente con su novela tardía *Playa negra* (1947) sobre la vida social en Constitución, y Payró y Martínez la describen como punto de partida (Payró) y como busca de refugio y ascenso no logrado en la capital (Martínez). Pero en estos dos casos y aún en el de Orrego Luco, la provincia seguía siendo un aspecto marginal y siempre referido a la Capital. La provincia como macrocosmos es el objeto de Tomás Carrasquilla, quien no invierte los términos capital-provincia sino los suprime.

VIII. Tomás Carrasquilla: universo y región

Por encima de esta y de cualquier otra contraposición (capital-provincia, blanco-negro, clase alta-clase media y baja) considera Carrasquilla que "…bajo los accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo…" y que "en estas Américas democráticas, donde Dios gracias no hay castas privilegiadas, todos, más o menos blancos, más o menos negros, somos pueblo, puro pueblo"[178]. La igualdad que sostiene Carrasquilla no es, sin embargo, una igualdad social, sino la de los hijos de Adán "con diferentes modificaciones". Era una igualdad abstracta, que sin embargo bastó teóricamente a Carrasquilla para reivindicar la provincia y convertirla en un macrocosmos. Con todo, la provincia a la que consagró sus esfuerzos no dejó de ser provincia, con la salvedad de que la mayoría de la sociedad hispanoamericana era provincial y que la sociedad urbana era más provincial, sobre todo sus altas clases de lo que ellas mismas creían. La novela de Alberto Blest Gana, *Los trasplantados* (1901) describe ese provincialismo de los *aristocráticos* hispanoamericanos en la Ciudad Luz.

---

[178] Carrasquilla, Tomás. Obra escogida. Ministerio de Cultura. Medellín, 2008.

Desde esta perspectiva, la obra novelística de Carrasquilla, concentrada en Antioquia, en una provincia, adquiere dimensiones continentales, pues lo que Carrasquilla se propuso fue contar la historia de una nueva sociedad, la del Nuevo Mundo, vista en el espejo de "… estas Américas democráticas". Es, a la vez, la historia de la "europeización" de América, de una "modificación" de Adán. Esta historia aparece esbozada en tres novelas, *Frutos de mi tierra* (1896), *La Marquesa de Yolombó* (1926) y *Hace tiempos. Memorias de Eloy Gamboa* (1935-36), aparte de los cuentos y otras novelas que complementan el cuadro. Esta trilogía —no concebida como tal por Carrasquilla— abarca tres períodos de la historia social de Antioquia: la Colonia moribunda (*La Marquesa de Yolombó*), la República (*Hace tiempos*) y el fin del siglo (*Frutos de mi tierra*). Cada una de estas tres épocas está caracterizada por un personaje o una familia, en la que se destacan los determinados valores predominantes. Bárbara Caballero representa el monarquismo fiel y la voluntad de progreso de finales de la Colonia; Eloy Gamboa, el deseo de ascenso social de la república; la familia Alzate, la ambición desmedida y el egoísmo de la sociedad burguesa, la época que tratan Orrego Luco, Gamboa, Martínez, Payró. Al mismo tiempo, cada uno de estos tres representantes refleja la ideología política determinante de cada época: Bárbara Caballero el ambiguo despotismo ilustrado hispánico; Eloy Gamboa, el liberalismo emprendedor "manchesteriano" (*laissez faire*); y la familia Alzate, la crisis de ese liberalismo, las consecuencias a que él condujo. Carrasquilla intentó —sin pensar en un público amplio— pintar un cuadro de la sociedad antioqueña a la manera de Galdós, con quien comparte sus virtudes (ironía, observación sicológica, destreza del lenguaje). Fue la plenitud tardía del realismo en Hispanoamérica y al mismo tiempo su superación. Los supuestos "modernistas" de su concepción de la literatura, su ambigüedad, esto es, la configuración *realista* de una tradición con un manejo modernista de los medios expresivos lo llevó a ahondar su ironía,

a tomar distancia de la realidad que describió y a la que se atuvo, logrando así —como anota E. Anderson Imbert— "esperpentos", próximos a los de Valle Inclán[179].

IX. Balance del realismo

De Carrasquilla dijo Federico de Onís que fue precursor de la novela "regional" moderna. Ese fue sólo un aspecto de su obra. Más importante es el que, por encima de las diferencias cualitativas y temáticas, lo une a los otros realistas, esto es, el de dar dignidad literaria a una realidad social que había sido encubierta por pacaterías y por las diversas versiones del idilio virgiliano (como *María* de Isaacs) o por el "paisaje" tópico. Los realistas hispanoamericanos comenzaron a forjar el lenguaje para la épica, es decir, para la formación de una novela hispanoamericana que, sin salirse de la madre del castellano común, expresara adecuadamente la nueva sociedad hispana, independiente de la norma castiza de la fenecida Metrópoli. El Modernismo de Darío logró de un golpe, para la poesía, esa independencia renovadora. El realismo hispanoamericano inició un largo y laberíntico proceso que culminó primeramente en la novelística no realista de Eduardo Mallea (1903-1983), por ejemplo, puente subterráneo e injustamente olvidado entre los realistas como Orrego Luco o Carrasquilla o Gamboa, Martínez o Payró y las novelas de los años sesenta, del "boom" supuestamente original.

El realismo hispanoamericano fue un momento en el proceso de constitución de una novela hispanoamericana autónoma en especial, y, como el Modernismo, en el proceso hispanoamericano de renovación de las letras en lengua española, en general.

179 Entre estos esperpentos cabría incluir a doña Quiteria Rebolledo de Quintana, expresión del fanatismo clerical y del ultramontanismo guerrero, del "Padre Casafús". [N. de E.].

La vorágine de José Eustasio Rivera[180]

Sobre la empresa que Borges adjudicó a su ficticio erudito Pierre Menard, esto es, escribir el *Quijote* a principios del siglo XX apuntó el lúcido escéptico: "Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote"[181]. Los años que han transcurrido entre la aparición de *La vorágine* y la celebración del primer centenario del nacimiento de su autor alcanzan a ser tan sólo la quinte parte de los que separan las novelas de Pierre Menard y de Cervantes, y aunque nadie ha intentado rescribir (expresamente) la obra novelística de Rivera, los hechos ocurridos entre la parición de "el libro de la selva" del Kipling colombiano y *Los pasos perdidos* (1953) del mágico realista cubano Alejo Carpentier, por sólo citar un ilustre ejemplo, son considerablemente más complejos. Entre ellos, no tanto *La vorágine* misma como la lluvia de miopías (supuestamente) crítico-literarias que van, en el caso de la maltratada novela rivereña, desde el reproche tácito de que no fue una novela perediana[182] hasta la comprobación

180 Publicado en *Casa de las Américas*, n. 194, La Habana, 1994, pp. 117-127, con el título "La vorágine de José Eustasio Rivera. Su significación permanente para las letras de lengua española del presente siglo" Se publicó igualmente en *Cuestiones*, F. C. E. México, 1994. La versión de este texto se basa en la existente en el Archivo de la Universidad Nacional de Bogotá.

181 *Obras completas*. Bs.As.1974, p. 448.

182 Se refiere a José M. Pereda (1833-1905) autor de una serie de novelas que exaltan el paisaje como en *Peñas Arriba* y *El sabor de la tierruca* que se tomó, por muchos hispanoamericanos, como modelo del género. El cantábrico rudo, hidalgo, con sus montañas impenetrables se quiso ofrecer, además, como signo de libertades provincianas. A Carrasquilla, por ejemplo, se le pretendió neutralizar

neutral y rimbombantemente formulada por los más diversos "estructuralismos", esto es, que *La vorágine* es, en suma, un texto literario. Puede ser, y eso sería uno de los hechos complejísimos, que esta comprobación estructuralista complemente la inocente interpretación norteamericano-positivista debida al gran filólogo e historiador de la literatura colombiana e hispanoamericana Eduardo Neale Silva[183], esto es, que la novela de Rivera es un texto literario en el que no todo es exclusivamente ficción. Gracias a esto, la complejidad de los hechos, en este caso: de las interpretaciones de la indefensa novela, aumenta y permite encontrar, por ejemplo, que Arturo Cova no es uno sino dos personajes (el narrador y el personaje) y que uno de los dos es mejor que el otro. Pero el hecho es más complejos es, sin duda, la conclusión a que llega con penetración telúrico-nerudiana un revisor araucano de *La vorágine*, es a saber, que la obra bárbaramente colombiana plantea un problema apasionante —según lo califica el crítico—: "cómo la literatura hispanoamericana, y en parte al margen de la tradición europea, recupera y renueva algunos tópicos y motivos". Este juicio anacoluto es, empero, considerablemente menos complejo que el dictamen de anacrónica ascendencia peninsular que legó Ángel Valbuena Briones al gran revolucionario colombiano Eduardo Camacho Guizado. Pues al anacoluto del araucano lo compensa la peculiar tautología que lleva la marca Valbuena Briones-Camacho Guizado: "Certeramente —dice el revolucionario colombiano— Ángel Valbuena Briones anota: 'Un extraordinario acierto es

---

como el mote "el Pereda antioqueño"; era una forma de comprender la literaria hispanoamericana como extensión y copia de la Peninsular. [N. de E.]

183 Eduardo Neale-Silva escribió *Horizonte Humano. Vida de José Eustasio Rivera* (F.C.E., México-Buenos Aires, 1960) que constituye una de las más valiosas contribuciones al género biográfico para las letras colombianas (en un país sin buenas biografías científicas). La minuciosidad de la documentación empírica de Neale Silva la hace ejemplar en este sentido, sin prejuicio de que su "horizonte crítico", como lo resalta Gutiérrez Girardot, sea limitado y deficiente. [N. de E.]

la creación del personaje Arturo Cova'"[184]. Ante semejantes comprobaciones, el hecho más complejo ocurrido en tan corto lapso es, realmente, la novela misma.

Esta obra no renueva y recupera al margen de la tradición europea, algunos tópicos y motivos de esa tradición, ni su extraordinario acierto consiste en la creación del personaje Arturo Cova. Esta obra se encuentra necesaria y, si se quiere, fatalmente en medio de esa tradición, y su extraordinario acierto consiste en haberla enriquecido no solamente con la creación de un personaje sino con la relación armónica de todos sus elementos, esto es, con una obra de arte que, dentro de la historia de las letras de lengua española, no tiene paralelo. No recuperó porque no podía recuperar lo que estaba presente en el *code*, para decirlo a la moda, de la literatura de lengua española (hasta el momento nadie ha demostrado que Rivera concibió y escribió su novela en alguna lengua aborigen y que encontró un traductor Castellano más afortunado que el que tradujo la gran novela realista española *La gaviota* –1849– de Cecilia Böhl de Faber, alias Fernán Caballero), y lo que renovó no estaba al margen de la tradición europea sino provenía del Modernismo que, para los que lo condenan , era precisamente "europeo" ¿o es que se supone que, para ser "autóctono", Rivera hubiera debido escribir en el castellano "Castizo" indígena de un Felipe Huamán Poma de Ayala (¿1530-1616?)

Rivera logró fundir las tradiciones de la literatura de viajes (desde la Crónica de la Conquista hasta el más inmediato representante de este género tan popularizado en los siglos XVII, XVIII y XIX, esto es, Santiago Pérez Triana)[185], el costumbrismo

---

184 En Monserrat Ordóñez, compiladora, *La vorágine: textos críticos* Bogotá, Alianza editorial colombiana, 1987, p. 231.

185 *De Bogotá al Atlántico* (1893) narra sus aventuras –con base en sus diarios— por los llanos venezolanos. La figura de Pérez Triana se destaca por su oposición al régimen de Caro, del cual tiene que huir para salvar su vida. Una excelente imagen de su personalidad intelectual la traza Baldomero Sanín Cano. [N. de E.]

hispanoamericano (en la versión crítico-sociológica del *Facundo* —1845— de Sarmiento y de su más cercano autor Eugenio Díaz Castro con su *Manuela,* 1866), el exotismo europeo (en sus ecos hispanoamericanos, difundidos por Andrés Bello con su "Silva a la agricultura de zona tórrida", 1826) con la tradición de la elegía de la poesía amorosa (Virgilio, Propercio) y de las novelas de artistas (*Ídolos Rotos* –1901– de Manuel Díaz Rodríguez, por ejemplo) y en una prosa artística que tiene su antecedente remoto en la llamada "latinidad de plata" y su más próximo y eficaz en la de José Enrique Rodó y su *Ariel* (1900). Neale Silva no ha indicado ninguna de estas fuentes y cuando habla de la educación de Rivera se limita a la mención de Miguel Antonio Caro. Para confirmar estas hipótesis, que se deducen del texto mismo, habría que investigar detalladamente lo que enseñó el avizor y extraordinariamente informado Caro al pupilo neivano. Pero cabe deducir seguramente que el mentor Caro transmitió al pupilo Rivera una cultura *clásica*, es decir, europea —con todo respeto es preciso preguntar: ¿qué autor chibcha o muisca legó a Hispanoamérica una obra como las *Bucólicas* de Virgilio o el *Cid*?— y, además, no hay motivo alguno para suponer que Rivera era un autor que, por ser hispanoamericano, era más inculto que, por ejemplo, Günter Grass (1927). Esa fusión de tradiciones europeas e hispanoamericanas —bebidas, si así cabe decir, en la cristalización social de ellas y en la literatura misma que debió frecuentar Rivera— fue enmarcada en el elemento de cuño trágico antiguo y, a la vez, moderno: la violencia, esto es, violencia del destino, que hace las veces de Dios, y violencia de la realidad social inmediata y del momento histórico.

Apresados en esta red de diversas tradiciones, ennoblecidas por la literatura, y sometidas al poder del destino y la violencia, los personajes de *La vorágine* no son héroes sino seres comunes; no anti-héroes tampoco, sino hombres simplemente vulgares. Son los "de abajo" cuya grandeza consiste en que son marionetas, esto es,

en que son la condición de la fuerza suprema que los mueve. Su tragedia consiste en su existencia y el coro de ella es la selva.

Pues esta fusión de tradiciones contradictorias en apariencia requiere, gracias a la noción de destino en que están enmarcados, una imagen que los mantenga en su dinámica contradicción, y esta es la de la selva. Aunque de significación primariamente unívoca, la selva en la que se desarrolla la acción es también la selva en que consiste la vida de cada uno de los personajes, de modo que la imagen de la selva no sólo constituye el escenario del teatro de marionetas sino también la articulación de los miembros de cada marioneta, lo que permite, y hasta exige, que el destino y la violencia los lleven al "fin final" (César Vallejo)[186], que los desenvuelvan a su seno, y, así, a su consecuente plenitud: "Los devoró la selva"[187]. La frase no indica sólo la voracidad real de la selva, sino sobre todo la incógnita del sentido de la vida concebida como teatro de marionetas movidas por el destino de la violencia: "…jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia"[188]. La frase final de la novela expresa además en resumen el sentido o sinsentido de los acontecimientos y pone en tela de juicio apodíctica y desafiantemente la noción de la Providencia, de la gracia redentora, de la misericordia divina. La frase y, consecuentemente, la novela es la expresión de la experiencia del nihilismo contemporáneo, de la "muerte de Dios" o, como también se ha llamado a este momento histórico, de la "ausencia de Dios".

Para expresar esa experiencia, los países de lengua española carecían de tradiciones filosóficas, esto es, de fundamentos y medios conceptuales para articularla y hacerla consciente. Tímidamente, José de Espronceda (1808-1842) esbozó su percepción en *El*

---

186 Corresponde al poema *Trilce*, XXXIII: "[...] la lana védica de un fin final, hilo,/" [N. de E.]

187 Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Cuarta Edición. Bogotá. Editorial Minerva. p. 311

188 *Op. Cit.* p. 11.

Diablo Mundo (1840), y para ello escogió como escenario a Madrid, pero los medios literarios de los que se valió para hacerlo fueron pobres porque la deformación grotesca con la que simbolizó dicha experiencia estaba impregnada de la vulgaridad y de la penuria intelectual del romanticismo español. Rivera, en cambio, tenía a su disposición, un espacio más virgen, dignificado literariamente por el exotismo europeo y sus ecos hispanoamericanos y que, como parte del Nuevo Mundo, privaba a ese exotismo de la falsificación idealizadora que lo caracterizaba. Era un espacio que se desconocía general y concretamente y que tenía una terrible grandeza. Mientras el intento de Espronceda —todavía incomprendido en este aspecto— estuvo en peligro de asemejarse a una zarzuela, el de Rivera —también todavía incomprendido en este aspecto— resultó más logrado, es decir, más adecuado para expresar simbólicamente un estado mundial que pese a su omnipresencia era difícilmente definible: a Nietzsche, quien anunció su terrible advenimiento, parecía escapársele de las manos; el "huésped más terrible" era el más huidizo y rebelde. Con todo, sus diversas formulaciones captaron filosóficamente, al menos su contorno voluble y su sombra. Rivera, hijo de una cultura en la que el verbo, en su sentido religioso y profano, intimidó y arrinconó al pensamiento, tuvo que recurrir a la imagen, esto es, a la de la selva. El procedimiento le costó incomprensiones de los diversos incomprensibles *realistas* y de los inacabables clientes de las clasificaciones literario-burocráticas (llámense formalistas o *historiadores* de la literatura). "Naturalista" y "romántica" se ha llamado a la novela. Es posible que en una época de complejidad estilística lo fuera y hasta tuviera que serlo. Pero la clasificación no permite despejar la pregunta por la imagen que escogió Rivera para articular la experiencia del Nihilismo, es decir, su concepción de la vida como un teatro de marionetas movido por la violencia. Fue la imagen de la selva el elemento más inmediato que le ofrecía su experiencia biográfica o transcendió esa experiencia, es decir, creó una obra de arte y ¿qué

significaciones tradicionales y recientes de la imagen potenció Rivera en su novela? Las clasificaciones como "naturalismo" y romanticismo" inducen a comprobar evidencia como la de que *La vorágine* es una obra de arte, pero su contribución a la explicación es irritantemente reducida porque supone que los conceptos de "naturalismo" y "romanticismo" son simple y consiguientemente unívocos y moneda corriente en el comercio histórico-literario universal. Tal no es el caso. ¿Es naturalista (hispano, hay que agregar) por ciertas descripciones relativamente descarnadas de violentas? ¿Y es romántica porque el poeta Arturo Cova tiene una personalidad sentimental y volublemente viril? Si por esto fuera, habría que recomendar a los historiadores sociales que llamaran tanto a la sociedad colombiana como a la austriaca, por ejemplo, de ese tiempo "naturalista" y "romántica", con lo cual se lograría una aproximación involuntaria y, consecuentemente, insuficiente de una época que todavía se designa como modernidad. La novela de Rivera es *modernista*, es decir, forma de expresar la compleja modernidad, no solamente por la "prosa artística" de cuño claramente "rubendariano" (para llamarla con el nombre del padre eficaz de la renovación finisecular de las letras hispanas), sino porque en ella se presentan algunos problemas esenciales de esa modernidad, entre ellos, el del Nihilismo, ya citado. ¿Quiere esto decir que Rivera escogió la imagen de la selva para satisfacer los postulados de "cosmopolitismo" —que en muchos casos fue exotismo— de la poética "modernista"? Una respuesta afirmativa a esta pregunta obligaría a concluir que la literatura es lo que de ella ha hecho su parasitaria historiografía literaria tradicional, ese resto que despreció Paul Verlaine (1844-1896) en la línea final de su famoso poema "Ars poétique": "Et tout le reste est littérature". El hecho de que Rivera haya concebido la vida como un teatro marioneta no implica que él haya procedido como una marioneta literaria, como un niño de escuela, de la "escuela modernista". ¿Por qué, pues, escogió la imagen de la selva?

La respuesta más elemental a esta pregunta se puede deducir del libro del especialista chileno en Rivera, Eduardo Neale Silva, *Horizonte humano* (1960). Desde niño, cabe resumir, Rivera se sintió fascinado por la naturaleza que circundó su infancia y adolescencia y que luego fortalecieron sus viajes a la región de Casanare y a la de los caucheros. La respuesta es tan evidente que cualquiera otra respuesta podría parecer una aventura. Rivera escogió la imagen de la selva porque esta fue su más fuerte experiencia y su más constante impresión biográfica.

Con todo, el libro mismo de Neale Silva plantea el problema fundamental de si su procedimiento positivista es adecuado para comprender una obra literaria en general y la de Rivera en particular. ¿Es esa obra el resultado y la manifestación de lo "vivido, lo heredado y lo aprendido", como reza la fórmula de uno de los positivistas más influyentes de fin de siglo, Wilhelm Scherer? ¿Basta perseguir la génesis histórica de uno obra para captar ese trasfondo? El positivismo especialmente de la germanística alemana que reinó hasta los años veinte produjo obras monumentales por el material detallado que elaboró, como el *Lessing. Historia de su vida y sus escritos* (1892-94) de Erich Schmidt por solo citar un ejemplo. Pero ese positivismo de la germanística, bajo cuya influencia se formó en los países de lengua española la fórmula "vida y obra" (ejemplificada de la manera más ilustrativa en la monografía de Luis Monguió sobre *César Vallejo. (1892-1938). Vida y obra* de 1952), estaba hecho a medida de Goethe, es decir, de un tipo de escritor que por su sistema de trabajo y el mundo que lo rodeó (Eckermann es el más conocido, pero no el único que apuntó cuanto le dijo; también la cocinera de Goethe dejó a la posteridad sus apuntes sobre los gastos y rechazos gastronómicos del Consejero de Weimar) permitió reconstruir casi momento a momento la relación entre sus vida y su obra. El mismo Scherer aseguró en uno de sus artículos sobre Goethe (1877) que la relación de la fórmula "lo vivido, lo heredado, lo aprendido"

estaba "expuesta en suprema dimensión y por eso nos ha señalado la vía que ahora tratamos de seguir en detalle". La vida literaria de los países de lengua española se diferencia considerablemente de la que posibilitó a Goethe y que él mismo acuño, por lo cual un aparato conceptual formado por y para explicar desde una determinada posición subsidiariamente filosófica —el positivismo en la ciencia literaria— un fenómeno específicamente alemán, no es generalizable sin más y aplicable alegremente a otras formas de la vida literaria. El planteamiento positivista conduciría de por sí, al ser desarrollado consecuentemente, reflexiva y no dogmáticamente, a esta conclusión. Las considerables lagunas que tiene el libro de Neale Silva —sobre las lecturas de Rivera, por ejemplo, sobre cómo leyó y cómo se enfrentó a lo que leyó— provienen de su intento inconsciente (envuelto en una concepción dogmática de la ciencia) de aplicar un modelo de vida literaria —no solamente conceptualizado sino reducido a una estrechez por el positivismo— a una realidad histórica-literaria de diferente tradición a la del modelo. Entre Goethe y Rivera media casi un siglo y toda una historia y una geografía; entre la fórmula de Scherer y su aplicación por Neale Silva —los caminos que las unen pueden ser probablemente explicables por la extraordinaria dinámica de los estudios hispanísticos en los Estados Unidos—, esto es, entre 1877 y 1960, media, otra vez, casi un siglo, en el cual ocurrió *Ser y tiempo* (1927) de Martin Heidegger, en cual se encuentra esta frase desafiante y que, quizá por eso, pasó por alto la "modorra" Hispanística: "El 'movimiento' propiamente tal de las ciencias tiene lugar en la revisión más o menos radical y para él transparente de los conceptos fundamentales. El nivel de una ciencia se determina según la medida y hasta qué punto ella es *capaz* de una crisis de sus conceptos fundamentales. En tales crisis inmanentes de las ciencias se tambalea la relación del preguntar

positivamente investigativo con las cosas mismas inquiridas. Por doquier se han despertado hoy en las diversas disciplinas tendencias que pretenden colocar la investigación en nuevos fundamentos"[189]. No es improbable suponer que el redescubrimiento de César Vallejo por Luis Monguió en 1952 contribuyó a evitar la *crisis* de la hispanística norteamericana y en general mediante el subterfugio histórico de reconocer, dicho sumariamente, que pese a que Vallejo era un "cholo", quien, según decía un bárbaro carpetovetónico, revolucionario además, parecía que se "disfrazaba de indio", no desmerecía entrar en la galería de los descendientes de Calderón de la Barca. Puede haber otras razones por las cuales no ocurrió esta crisis. Pero el hecho es que en 1960 y hasta 1976 se juzgaba a Rivera con los criterios del positivismo de "vida y obra". "Todo nos llega tarde/ hasta la muerte", decía Julio Flórez en un poema que recuerda la tautología de otro poema colombiano, "Patria te adoro en mi silencio mudo" (Miguel Antonio Caro). Pese a las tautologías, es cierto: El libro de Neale sobre Silva llega tentativamente tarde y es como la muerte: pero la literaria de Rivera. Y es ciencia, pero del tipo del "silencio mudo". Pues de manera incompletamente laboriosa dice, en suma, que José Eustasio Rivera fue un escritor "realista" que, con rasgos románticos, describió lo que vivió, heredó y aprendió. Pese a ello y que Rivera aprovechó las vidas de algunas personas históricas para trazar los perfiles de varios de los personajes de la novela, esta no debe comprenderse como obra con rasgos autobiográficos. Precisamente, esta interpretación positivista y ampliamente aceptada es la que impide responder adecuadamente a la pregunta central, esto es, por qué escogió Rivera la imagen de la Selva y otras preguntas de carácter estructural.

En la tercera parte, cuando a Cova se le presenta "por primer vez, en todo su horror [...] la selva inhumana", dice:

[189] *Sein und Zeit*, párrafo 4 del & 3 del primer cap. de la Introducción.

> ¿Cual es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arrollo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas! Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los responsos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos [...] Aquí, de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando la vida[190].

Al párrafo se le ha dado fama porque lleva a la conclusión, más adelante, de "!huyamos, huyamos¡" de la selva. Pero más interés literario tiene la frase: "¡Pobres fantasías de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!", pues en esa frase Rivera alude a toda una tradición de la imagen de la "selva" que tiene en Virgilio su plenitud y origen y que fue recreada para Hispanoamérica por Andrés Bello en su "Silva a la agricultura de la zona tórrida" (1826)[191], por citar dos autores que Rivera muy probablemente conoció. Se puede aceptar la opinión de Rafael Maya (1897-1980) de que Rivera "careció de estudios humanísticos, no amo demasiado los libros y tuvo una cultura limitadísima, si cultura puede llamarse su preparación pedagógica y sus estudios profesionales"[192], es decir, que Rivera no conoció en

---

190 Editorial Biblioteca Ayacucho, p.142. Cfr. También la Cuarta Edición bogotana, ya citada.

191 Publicada por primera vez en el *Repertorio Americano*, en Londres, en asocio con el cartagenero Juan García del Río (1794-1856), quien había arribado pocos años antes comisionado por el General San Martín para atraer un príncipe para el Perú, negociar con el Reino Unido la independencia del Nuevo Mundo y conseguir multimillonarios empréstitos. Toda la odisea culminó en la original alianza intelectual entre el caraqueño exiliado y el colombiano: este último más tarde habría de seguir a Bolívar en su ocaso, como lo testimonia *Meditaciones colombianas* (1829). [N. de E.]

192 En: C. Zuluaga o., Martha K. de Cubides, Margarita Moreno, *José Eustasio Rivera*, Bibl. Banco de la República et al. Bogotá, febrero de 1988, p. 65)

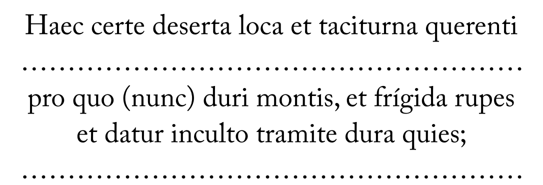
detalle la tradición del *topos* del *locus amoenus*, de las "soledades domesticadas" y que por eso lo confundió con los "jardines versallescos" de Rubén Darío, suscitador de su poesía y de su prosa. Pero sería impropio pedir de un *poietés* que fuera erudito, como, por ejemplo, los esperaba Dámaso Alonso de Rubén Darío con el inconfundible propósito peninsular de restar importancia a la primera mención elogiosa de Góngora "de la tinieblas" que hizo en el imperio de Menéndez y Pelayo "el domesticador de palabras" (J. Ortega y Gasset) en su "Trébol" de *Cantos de vida y esperanza* (1905). Y sería igualmente inapropiado pedir a Rivera, siempre *a posteriori*, que se anticipara al tipo de escritor llamado *poeta doctus* en una época en la que este tipo se estaba constituyendo en Europa y, cuando apareció *La vorágine*, todavía no había producido sus ejemplos más plenos, *El hombre sin propiedades* (1930-1943; tan sólo en 1952 fue percibida su importancia) de Robert Musil y *Los sonámbulos* (1928-1931) de Hermann Broch. En el sentido de Maya, la poca cultura de Rivera era sin duda superior a la de novelistas peninsulares como José María de Pereda o nacionales como Tomás Carrasquilla. Pero Rivera era un artista consciente, es decir, una especie de realización del propósito secreto de José Fernández, el personaje de *De sobremesa* de José Asunción Silva, el de ser pintor, al que bastan pocos elementos para crear mundos. A la plasticidad de su óptica supo Rivera agregar la musicalidad de su prosa. Sin duda prodigó "metricismos", como más tarde lo hizo Valle-Inclán. Pero es muy seguro que este reproche (que lo hizo por razones que, en el mejor de los casos, cabe llamar "casticismo anacrónico", Luis Eduardo Nieto Caballero), se funda en un desconocimiento considerable de la literatura de la Antigüedad clásica y de las posibilidades que ella inauguró, esto es, lo que se llama la "prosa artística". La cultivó José Enrique Rodó y es posible que quienes hicieron ese reproche a Rivera no conozcan y no conocieron ni la prosa hímnica que escribió el maestro uruguayo para hacer un homenaje al Libertador Simón Bolívar en *El*

mirador de Próspero (1909) ni los *Recuerdos de Provincia* (1850) de Domingo Faustino Sarmiento, que prefiguran rasgos musicales de la prosa de Borges. Si Rivera fue hombre de pocas lecturas, ¿cómo explicar, por ejemplo, la transformación que sufrió en su novela el *locus amoenus* en *locus terribilis*; una transformación que tuvo lugar en la literatura europea en el Renacimiento, particularmente con Petrarca, y luego en el siglo XVII?

Por paradójico que parezca, esta pregunta impone recordara a Fray Bartolomé de las Casas, a su defensa de la humanidad de los habitantes del Nuevo Mundo. ¿Se convirtieron, gracias al Descubrimiento, los descubiertos en descubridores? ¿Y qué descubrieron estos descubridores descubiertos? Hegel decía en sus *Lecciones de la filosofía de la historia universal* que los "pueblos" de Hispanoamérica "tienen que ascender de los intereses vacíos al espíritu de la racionalidad y de la libertad". Este ascenso fue, sin duda veloz. Pues por las fechas en las que Hegel pronunció estas *Lecciones* (1830)[193],estos pueblos ya habían comenzado a liberarse de los "intereses vacíos" a que se refería Hegel, esto es, los del gobierno español Contrareformista, y en 1826, Andrés Bello había intentado escribir una *Eneida* hispanoamericana (la ya citada "Silva a la agricultura de la Zona tórrida"), en la cual se elevaba a la historia de la Independencia al "espíritu de la racionalidad y de la libertad" que ella había buscado y que a la vez la había impulsado. Ese canto de Andrés Bello no sólo dejó testimonio literario de la mayoría de edad, por así decirlo, de esos pueblos, sino además creó la base de una literatura hispanoamericana en la que se hallaba, adaptada a la realidad del Nuevo Mundo, una de las sustancias de la literatura occidental, esto es, Virgilio. No es pues de extrañar que en el proceso de formación de la literatura hispanoamericana y después de que se practicó sin mayor brillo

193 Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Alianza Editorial. Madrid, 1999. Capítulo 2, aparte 2 "El Nuevo Mundo". pp. 169-177.

el proyecto americanista de Bello, Rivera penetra en la dialéctica del *locus amoenus* y encontrara en la selva una imagen plurívoca: la selva como *locus terribilis*, adecuado para la queja por el desamor: "Nada supe de los deliquios embriagadores, ni de la confidencia sentimental, ni de la zozobra de las miradas cobardes"[194] dice Cova ya en primer párrafo de la novela, y más adelante, cuando responde a Don Rafo reitera: "Mas han pasado los días y se va marchitando mi juventud sin que mi ilusión reconozca su derrotero; y viviendo entre mujeres sencillas no he encontrado la sencillez, ni entre las enamoradas el amor, ni la fe entre las creyentes. Mi corazón es como una roca cubierta de musgo, donde nunca falta una lágrima"[195]. Ya en la Antigüedad romana, el *locus amoenus* virgiliano se transformó, en Propercio, en el *locus terribilis*, en el que el enamorado se queja del desamor, en el que el amante siente el desamor como *locus terribilis*. En la famosa elegía 18 del libro primero de sus elegías dice Propercio:


Haec certe deserta loca et taciturna querenti
....
pro quo (nunc) duri montis, et frígida rupes
et datur inculto tramite dura quies;
....

"Lugar desierto", "dura piedra", "roca frígida", "sendero tosco": este es el lugar de la queja del enamorado por el desamor. Cuando Propercio escribió sus elegías y especialmente esta sobre el *locus terribilis*, no se había descubierto todavía el paisaje en literatura europea. Lo que Rivera agrega a su formación del *locus amoenus* ("soledades domesticadas" en *locus terribilis*; a la transformación de la "Agricultura de la Zona Tórrida" en la "esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina …", en "…catedral de la

194 Rivera. *Op. Cit.* p. 11.
195 *Op. Cit.* p. 28.

pesadumbre, donde dioses desconocidos hablaban a media voz"[196] es una experiencia moderna que va desde el Renacimiento, cuando Petrarca descubrió el paisaje (según asegura J. Burckhardt), hasta la época que Werther de Goethe (1774) llama el "capitalismo tardío", es el "paisaje" como objeto de explotación.

Pero con este enriquecimiento de topos del *locus terribilis* logra Rivera no solamente entrelazar el destino individual o, más exactamente, su queja por el desamor y el fracaso, con esa especie de divinidad terrible que es la selva, sino dar a su imagen una significación más. Y esta otra significación de la imagen de la selva es más compleja que la del *locus terribilis* como lugar propicio para la queja porque tiene una dimensión social-política que no es solamente de la explotación de los caucheros, sino más generalmente el desenmascaramiento de la causa de la frustración personal y nacional, esto es, el "liberalismo inglés" del siglo pasado, simbolizado en la frase conocida "el hombre es lobo para el hombre", que es necesariamente el presupuesto de la modernización, a la vez que consecuencia, de los países hispánicos y que tiene su correspondencia en el "enriqueceos" que postuló "el rey burgués" de la cuna de la Revolución, Luis Felipe[197]. Quienes aseguran que en los países hispánicos no se formó una burguesía o no hubo una revolución burguesa porque en ellos no tuvo lugar la Gran Revolución de 1789, encontraran en novelas como *Casa grande* (1908) del chileno Luis Orrego Luco o en la literatura nostálgica del pasado como *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá (*1893) de Cordovez Moure o *Una lima que se fue* (1921) de José

196 *Op. Cit.* p. 117.

197 Luis Felipe, conocido como el "rey burgués", gobernó Francia entre 1830 y 1848, es decir, entre dos revoluciones, la que lo ascendió a la caída de Carlos X, y la que lo derrocó para dar paso a la Segunda República. Se llama así por el apoyo de un poderoso sector de la burguesía, la financiera. Tanto Tocqueville como Marx vieron en la caída de Luis Felipe un necesario desenlace a un maridaje perverso entre la monarquía y la burguesía parasitaria. [N. de E.]

Gálvez, por sólo citar unos ejemplos, la comprobación de que esos países no se habían formado, efectivamente, una sociedad burguesa como la francesa y la inglesa, pero que en ellas dominaban ya los principios de la sociedad burguesa. El principio "el hombre es lobo para el hombre" ("negocio es negocio", lo había descrito Hegel en sus *Lecciones sobre filosofía del derecho* (publicados póstumamente en 1833 bajo el título *Líneas fundamentales de la filosofía del derecho o Derecho natural y ciencia del Estado en sus rasgos fundamentales* son los parágrafos 182 y 256 de esa edición) y lo había resumido con el simple nombre de "egoísmo". Rivera encuentra para expresar su experiencia de este "egoísmo" de la sociedad burguesa la imagen de la selva. El narrador Rivera —y es el único narrador de *La vorágine*— insinúa ya al comienzo de la novela l perspectiva desde la cual contempla ese egoísmo de la sociedad burguesa: en la conversación con Don Rafo sobre Alicia, habla él de su "hidalguía" y de su "idiosincrasia caballeresca" de Cova y a Don Rafo le hace referirse a la esclavitud de "los pergaminos y de las mentiras sociales"[198] de la que él fue víctima. La perspectiva es, pues, la de un hispano "caballero cristiano", la de un Quijote que siempre sale en defensa de los humillados y ofendidos. En suma, como Juan Jerez, héroe de *Amistad funesta* (1885) de José Martí, como Alberto Soria, el protagonista de *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz Rodríguez, como José Fernández Andrade, el frágil decadente de *De sobremesa* de José Asunción Silva, Arturo Cova es, no un poeta romántico, sino un "hidalgo" que se enfrenta a la modernidad burguesa del egoísmo, al mal. A él sucumbe.

Entre los numerosos *análisis* que ha padecido *La vorágine*, como el del ya citado Luis Eduardo Nieto Caballero o el de Silvia Benso o el de Eduardo Neale Silva, por sólo citar unos ejemplos, que o tienen dificultad en reconocer que la novela es una obra de arte literario o que no se explican el que siendo una

198 *Op. Cit.* p. 26.

obra de arte literaria defectuosa sigue siendo una obra no sólo legible, sino fascinante; ante esta valoración repleta de ignorancias fundamentales, que no logran ocultar las embriagueces formalistas y principalmente terminológicas o esquemáticas (hay varios narradores: A1B1C1 etc.; allí Rivera "informa" etc.etc.) es necesario recordar que *La vorágine* no es un intento de hacer un tratado de geografía, ni de sociología, ni de hacer periodismo estético; es preciso recordar que aunque Rivera no fue un hombre de muchas lecturas, como dice Rafael Maya, las pocas que hizo, las hizo a fondo, en la medida de sus posibilidades. El juicio de Luis Eduardo Nieto Caballero (1924) y el análisis de Silvia Benson (1975) delatan, el primero, su semi-cultura literaria, y la segunda, la creencia de que la incultura literaria se puede suplir con seudo-matematizaciones. Al fervor positivista de Eduardo Neale Silva se le escapó un dato fundamental: en una entrevista de Roberto Liévano con Rivera del 20 de abril de 1918, respondió Rivera, a la pregunta por las influencias que lo habían determinado: "No creo haber recibido ninguna. En cuanto autores dilectos, mi preferencia es indiscutible, a pesar de los siglos y de las escuelas, está toda por Homero, cuya *Ilíada* he leído once veces"[199].

¿Qué huella dejó la *Ilíada* de Homero en *La Vorágine* de Rivera? Para responder a la pregunta con exactitud y seguridad sería necesario conocer la traducción castellana de la *Ilíada* que leyó Rivera, no tanto para comprobar la fidelidad de la traducción sino sobre todo para averiguar si la traducción respeta el texto original o si abrevia la obra en beneficio de una lectura más tensa. Pues no cabe duda de que la huella de la *Ilíada* homérica en Rivera es primera y claramente formal: como la *Ilíada*, la novela de Rivera está dividida en tres partes. Como en el poema épico de Homero,

---

199 En: C. Zuluaga Osorio, Margarik. de Cubides y Margarita Moreno- compiladores - *José Eustasio Rivera*, Bibl. Luis Ángel Arango et al Bogotá, 1988, p. 12.

en *La vorágine* de Rivera la intensidad y la tensión van subiendo de parte a parte. Como la *Ilíada*, toda la novela de Rivera está compuesta y organizada para la frase final (en Rivera). Y finalmente, como en la *Ilíada* hay en *La Vorágine* lo que se ha llamado los "narradores" y que, en realidad, no son otra cosa que lo que Karl Reinhardt ha designado como "episodios épicos"[200] que "tiene la tendencia de independizarse, de redondearse, de configurar su propio centro". Pero estos episodios épicos sólo tienen esas tendencias, pues forman parte de la circularidad (en el caso de Rivera) o de la unidad (Homero) de la obra. Tienen una doble función, la de preparar acciones posteriores y la de retardar el hilo de la narración para crear mayor tensión, y por eso no se independizan del todo. Sería pura y risiblemente casual suponer que, por motivos que solamente el laberinto de la ciencia conoce, Rivera heredo de Homero los dos partidos que se forman para interpretar su obra: los analistas, como se les suele llamar, esto es, los que consideran que el autor de la *Ilíada* no es un Homero, sino varios, y los unitarios que sostiene la unidad de autor de la obra. Si se citan los representantes de estos partidos como Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (*Die Ilias und Homer*, 1916) por los analistas y el citado Reinhardt[201] por los unitarios y se toma en consideración buena parte de su obra que además de erudita pretende ser también literaria (las traducciones de Sófocles, por ejemplo, de cada uno de ellos) no será difícil llegar a la conclusión de que los analistas serían, de querer intentarlo, unos poetas ripiosos, en tanto que los unitarios serían poetas sobrios, transparentes y esenciales. Traducido al caso

---

200 *Die Ilias und ihr Dichter*, Gotinga, 1961, p. 39.

201 La "cuestión homérica" remite a la *Prolegomena ad Homerum* (1795) de F. A. Wolf, que impactó tanto a Goethe negativamente, y cuya polémica sobre la unidad de los poemas de Homero llega a Nietzsche, al menos. En el siglo XX, como lo reseña aquí Gutiérrez Girardot, se prosigue la discusión entre la ciencia positiva filológica y el instinto estético, para seguir las categorías nietzscheanas. [N. de E.]

de Rivera y sus exégetas principalmente analíticos, esto querría decir que los matematizantes, por llamarlos de alguna manera —que no honra a la matemática— suelen considerar, con excesiva facilidad disfrazada de gravísima cientificidad —una obra literaria como pretexto de aparente reflexión teórica y no como obra arte. Por eso se olvida, al parecer, que el análisis de una obra épica no debe reducirse a la clasificación de sus elementos despojándola de sustancia histórica y literaria— tradicional y artística en qué consiste su especificidad frente a otros textos. Esta exigencia ha de hacerse con mayor energía precisamente en el examen de *La vorágine* que, como toda obra de arte, da las claves para su interpretación de modo que sin la indicación de Rivera sobre su repetida lectura de la *Ilíada* cabría llegar al resultado elemental de que su composición obedece a principios de la primera y más pura épica. La indicación de Rivera permite precisar las huellas que dejó ese modelo de la primera y más pura épica en *La vorágine*.

La *Ilíada* no solamente narra las consecuencias de la "ira de Aquiles", sino que, en la figura de Héctor, prefigura la tragedia. La tragedia griega está determinada, dicho muy sumariamente, por dos factores, entre muchos más: los dioses y el destino y la violencia. En Rivera, el destino y la violencia presiden la novela: "… Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia". Y los dioses en Rivera han tomado la figura de la selva. Esta es, a la vez, destino y violencia: la selva acuña a los hombres y en ese sentido se convierte en su destino y la selva los "devora", esto es, estaban determinados a este destino de violencia.

Pero estas huellas homéricas constituyen el marco en el que Rivera colocó otras experiencias, una de las cuales, y sin duda la más decisiva es la pregunta por el sentido de la vida social. Rivera la simboliza en Arturo Cova, en un poeta. Cova huye de las "convenciones sociales" o "mentiras", como las llama Don Rafo, pero en la "naturaleza" —los llanos de la primera parte y la selva de las otras dos— no encontró el refugio virgiliano, sino una

violencia que, por ser desnuda, no es diferente de la que subyace a las "convenciones sociales". La diferencia de acentos plantea el problema: si en la vida natural reinan, como en la vida civilizada, la violencia, el engaño, la infidelidad, ¿qué sentido tiene la sociedad? La "vorágine" es la sociedad, y en este sentido Rivera piensa como Sartre (1905-1980) cuando dice: "el infierno son los otros" ("L'enfer, c'est l'Autre"). Para un poeta hidalgo como Rivera-Cova, la expansión del capitalismo y de los valores burgueses como el egoísmo y la sed del lucro desenfrenado condujeron a la sociedad a un caos de violencia, a una descomposición de la sociedad, a lo que la sociología llama *anomia* (con términos griegos: a privativo de nomos, esto es ley y conducta)[202]. Pero sería parcial asegura que la novela de Rivera es sólo denuncia de una injustica social, esto es, de la explotación de los caucheros. Además, la novela denuncia la inercia y la ineficacia del Estado que ya no por ideología liberal decimonónica sino por carencia de ética política y por ausencia permite el ejercicio de la ley del más fuerte. El poeta Cova percibe y padece esta *anomia.* Pero no lo hizo como el otro poeta José Fernández de *De sobremesa*, quien en su plan de establecer una dictadura "ilustrada", piensa servirse de los padecimientos políticos surgidos y causa a la vez de esa *anomia* (aunque lo hace con ironía), porque en el alma del poeta hidalgo Cova se anida el abogado José Eustasio Rivera. Cierto es que este abogado secreto es tan contradictorio como el hidalgo. Pero estas contradicciones

[202] El concepto de anomia, en la sociología contemporánea, fue introducido por Emil Durkheim (1858-1917). Este concepto se entiende como la carencia de una fuerza cohesiva de las sociedades capitalistas que en su creciente división social del trabajo, generan una individuación y un extrañamiento del individuo de su base social-comunitaria. El fenómeno del suicidio, por ejemplo, entre los diversos efectos negativos de la individuación burguesa, es una de las manifestaciones más llamativas de esa carencia de solidaridad y objeto de un estudio empírico exhaustivo por parte del este "padre" de la sociología. [N. de E.]

son menos que contradicciones: la manifestación de la coherencia propia de la "vorágine" que describe la obra.

El poeta Arturo Cova es, efectivamente, una "vorágine": exaltado, viril, hidalgo, asesino, fiel, o infiel arrepentido, soñador, hombre de acción, aventurero con delirios de la grandeza en la sociedad civilizada etc. Decir que es romántico equivale a reducir su personalidad a uno de los mucho rasgos que la componen y que, por ello, es difícilmente clasificable. Cova es un efrainesco anti-Efraím de *María* (1867), un Eduardo anti-Eduardo de *Amalia* (1851-55) de José Mármol, pero esta participación de los rasgos del héroe de Isaacs y del enemigo de Juan Manuel Rosas es sólo un aspecto de su complejidad que lo emparenta más claramente con José Fernández y Andrade, igualmente "excéntrico" en el sentido literal de la palabra, esto es, que ha perdido su centro.

Esta "excentricidad" no es exclusiva de José Fernández y Arturo Cova, pues excentricidad en dicho sentido no es en el fondo otra cosa que *anomia*. Pero en la cifra de estos dos poetas colombianos expresaron Rivera y Silva con igual intensidad el estado de descomposición social del mundo hispanoamericano idílico que registraron Domingo Faustino Sarmiento en sus *Recuerdos de Provincia* (1850), e Isaacs en *María* y cuya amenaza, y primeros signos de derrumbamiento, captó Mármol en su *Amalia*. José Fernández no sólo es "decadente" porque se afilió a la cofradía de los "decadente" europeos, sino más bien pudo afilarse a esa cofradía porque, pese a sus riqueza, y a su viaje a Europa, no pudo sustraerse a la decadencia social, moral y política de su país: su plan de regeneración, pasando por una dictadura "ilustrada", es sólo un testimonio de ello. Arturo Cova da varios pasos más allá del dintel que ilustró José Fernández. Con la Guerra de los Mil Días (1899-1902), la amenaza de "decadencia" que había divisado Mármol para la Argentina y que cristalizó de diversas maneras en Hispanoamérica, se convirtió en Colombia en una "vorágine".

El poeta Arturo Cova la experimentó en toda su violencia: él y la selva fueron su símbolo.

Los críticos de *La vorágine* que la juzgaron desde un perspectiva española o europea de su tiempo y esperaron que Rivera fuera una especie de Pereda o Valera más o menos tropical o de Galdós o Clarín o Dickens o Flaubert, pasaron por alto el hecho de que *La vorágine* es una obra fundacional, pero no adamítica. Del mismo modo como Andrés Bello recurrió a Virgilio para cantar la epopeya de la independencia y a las nuevas Repúblicas, Rivera acude a Homero, pero ya no para entonar un himno de esperanza sino para describir simbólicamente un estado de destrucción y desesperanza o, si se quiere, una tragedia. Pero mientras Bello siguió con cierta fidelidad el modelo virgiliano, Rivera transformó las huellas que dejó Homero en una épica de la destrucción, la "Ira de Aquiles" en la ira del cosmos, a la que nadie se sustrae. Y con una prosa artística que no en pocas ocasiones llega la perfección, supo poner en relación esa ira cósmica con la realidad social y política de su tiempo. El libro mismo es una vorágine en el sentido de que el principio de su construcción, esto es, la circularidad y la disolución de un flujo épico en breves unidades y "episodios épicos" corresponde plenamente al propósito de configurar una *anomia* social, un destino ciego y la violencia, es decir, esa correspondencia reciproca entre los elementos que constituyen la dinámica de la destrucción. Rivera expresó lírica y épicamente un caos y sin destruir la forma, la llevó al límite de sus posibilidades, logrando así lo que, con temas considerablemente menos exigentes, había logrado solo muy pocos autores en lengua española, esto es, la unidad de forma y contenido. Como algunas novelas de Galdós (*Doña Perfecta*, 1876) o *Fortunata y Jacinta,* 1886), por sólo citar una entre las más conocidas) que tienen actualidad no solamente por su calidad literaria sino también porque las figuras que él describe irónicamente siguen repitiéndose en la sociedad hispánica, *La vorágine* de Rivera sigue teniendo una significación

permanente porque en ella el arte supo dibujar un estado social complejo de manera más densa y plástica, más profunda e inmediata que cualquier investigación sociológica sobre la larga descomposición de los países hispanoamericanos en general y de Colombia en particular. Pero el carácter fundacional de esta novela no se reduce a la unidad de forma y contenido, a la "voraginenesca" configuración expresiva de una "vorágine" social, política y moral, esto es, a un ejemplo de cómo debe y puede escribirse literatura hispanoamericana (literatura, no semirrealismo semipanfletarios de uno u otro color). Fundacional ya no en este sentido es la novela de Rivera porque supo "homerizar" materiales (Neale Silva los registra, en parte) que de por sí no son "homerizable" ni tampoco "lirizables": Arturo Cova y Alicia, Don Rafo y el Pipa, Franco y Barrera, son el producto típico de sociedades —como las hispánicas— en los que la pobreza material, real y supuesta, determina necesariamente la pobreza espiritual de los valores que ella cultiva. Rivera arrancó de esta pobreza lo máximo que ella podía dar. Es decir, las dignificó literariamente; *et toute le reste* es, por ejemplo, Mario Vargas Losa. Y, además, ¿quién pensó en los países de lengua española antes de Borges y en prosa artística el caos, la vorágine?

"Los astros y los hombres vuelven cíclicamente", dijo Borges. Más de un decenio después de la publicación de *La vorágine*, se organizó en la Alemania de los "poetas y pensadores" algo peor que la selva: las cámaras de gas. Los Pipas y Los Barreras prefiguras de Hitler y de sus variaciones hispánicas, siguen destruyendo a Hispanoamérica. Si en esta situación *La vorágine* de Rivera es sólo objeto de especulaciones a ras de tierra, cabe preguntar: ¿Qué es actual para la llamada filología hispánica? Un autor "meramente" colombiano plantea esta pregunta, esto es, José Eustasio Rivera. Y tras de esta comprobación, hay tantos restos, tantas preguntas.

Tercera parte
García Márquez y Moreno Durán

La imagen de Colombia en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez[203]

Parece que el arte de la interpretación no conoce fronteras. En la interpretación de la literatura latinoamericana esta libertad ha degenerado sin medida. Ciertamente ello descansa en el hecho de que en la República Federal de Alemania, pero también en otros países europeos, como en la misma Francia, la tácita creencia que parece prevalecer es que la literatura latinoamericana procede de un mundo que ha aún no ha superado un estado primitivo espiritual, que la magia y el mito subyacen a su auto-comprensión cultural, y que ella ejerce por tanto una fascinación al lector europeo porque ella y su mundo son extraños, otra cosa, o incluso lo otro. De su parte, escritores latinoamericanos como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y García Márquez han nutrido a esta creencia con su "teoría", si ella podría así llamarse, del "realismo mágico" o lo que Carpentier ha llamado "lo real maravilloso americano", "la maravilla real de América". Es difícil determinar lo que estos autores y los teóricos de este "realismo mágico" piensan realmente con ello. Pero es más difícil imaginar porqué los críticos literarios y la ciencia literaria se han dejado seducir tan fácilmente y en forma acrítica por estas trivialidades insostenibles. Pues si se examina más de cerca esta "teoría", debemos afirmar que sus representantes y sus adeptos han pasado por alto lo fundamental. Sumariamente dice esta teoría, o más exactamente dicen Asturias y Carpentier, sus Papas, que la vida cotidiana en América Latina se caracteriza porque lo mágico y lo maravilloso rodea y predetermina todos los

---

203 Inédito, cotejado del Archivo Personal que reposa en la Hemeroteca Universitaria Nacional (Bogotá) de la Universidad Nacional, Bogotá. El título del ensayo redactado el alemán es: "Das Bild Kolumbiens bei García Márquez" ("La imagen de Colombia en García Márquez"). Traducción de JGGG. Está anotado al margen de puño del autor: "Semestre 93-II".

sucesos y acciones. García Márquez da un ejemplo de ello cuando confirma la teoría del realismo mágico en una entrevista con algunas anécdotas: "En Comodoro Rivadavia —cuenta— que es un remoto y árido lugar en el sur de Argentina, el viento polar arrastraba un circo completo en el aire. Al día siguiente los pescadores no habían encontrado peces, sino cuerpos de leones, jirafas y elefantes en sus redes". "Una día —ratifica García Márquez la confirmación de su teoría— se apareció a las ocho de la mañana un electricista, que dijo: 'Se tiene que arreglar la plancha'. Inmediatamente entendió que se había equivocado, pidió disculpas y se fue. Algunas horas más tarde quiso mi mujer usar la plancha, que necesitaba ser reparada". Se pueden multiplicar los ejemplos a discreción, pero ellos no harían la teoría más consistente. Pues esta teoría sostiene, aunque en forma inconsciente, que se podría extraer de tales acontecimientos —independiente de la interpretación de los mismos— la conclusión de que toda la historia de Latinoamérica está acuñada por tales fenómenos; o dicho de otra manera: los teóricos del realismo mágico sustituyen el estudio de las fuentes y la crítica de las fuentes que es imprescindible para la significación histórica, por anécdotas, que son improbadas y la mayoría no son otra cosa que apoyos de su propia poética. Necesitan para sus novelas que la realidad sea del modo en que ellas la representan. En el ámbito de la poética, este procedimiento es legítimo y necesario. Pero es inadmisible en el sentido no sólo de aclarar una imagen compleja histórica a partir de este anecdotario de valor literario, sino afirmarlo como sustancia. La indeterminabilidad del concepto de "realismo mágico" como característica específica de la literatura y la historia latinoamericana ha dejado tal juego de malentendidos y ganado con ello una dignidad europea que Siegfried Lenz en una conferencia de una exposición del libro de literatura escandinava, subrayó ello como específico de su "realismo mágico". Este no es el lugar para tratar las condiciones socio-políticas del origen de la así llamada "teoría" del "realismo mágico" en Latinoamérica

y su éxito en Europa. Ello demanda un análisis pormenorizado de las relaciones entre Latinoamérica y Europa y la orientación ideológica de los Papas de esta teoría en conexión con el desarrollo político de Latinoamérica desde el cambio de siglo. Ello demanda además un análisis de la disciplina (de la latinoamericanista) que en la República Federal es competente para Latinoamérica por extrañas razones, es decir, la Romanística, cuya pretensión última permite, por ejemplo que un experto ultra-reaccionario del ángel de la guarda y pretexto al tiempo de los conservadores alemanes, Calderón de la Barca, de la noche a la mañana pueda llegar a ser el arrendatario, especialista y propietario de la Cuba revolucionaria. Quien sabe a medias francés y por tanto es romanista, y entonces especialista de Julio Cortázar. Los ejemplos se pueden multiplicar. Estos análisis exceden los marcos de esta conferencia. Se deja de lado allí la pregunta de por qué tales resultados de los romanistas —un especialista romanista— Latinoamérica no solo ha sacado la conclusión de la lectura de la novela de García Márquez, sino anunciado que la sociedad colombiana es necesariamente incestuosa. Este docente y científico hace parte de una línea de intérpretes de García Márquez que toman los textos de la novela de pretexto para ejercer el onanismo político o la busca obsesiva de símbolos. De lo primero es un ejemplo concluyente el libro pormenorizado del docente chileno en la Universidad de Berlín, Víctor Farías: este marxista a la moda, quien ha hecho con Isabel Allende una contribución exitosa de la emigración chilena con la constitución de una literatura universal trivial y consecuentemente con el descrédito de la izquierda, piensa, mejor dicho, decide que los Manuscrito de Melquiades (así reza el título de su sorprendente interpretación de *Cien años de soledad*) y los gitanos, que llevan una vida libre, fundan el postulado de García Márquez hacia una sociedad sin clases. Esto es no solo pensar con deseos, sino simplemente sectarismo. Los adeptos a sectas de todo tipo no necesitan saber: violentan los textos. En ello no son

diferentes los intérpretes que por ingenuidad o desconocimiento pero con buena voluntad interpretan en nombre de los personajes de la obra de García Márquez una significación simbólica. Así, por ejemplo, cuando se afirma del héroe de la novelle *Crónica de una muerte anunciada*, Santiago Nassar, que el nombre del asesinado alude simbólicamente a la crucifixión del Nazareno. Ningún germanista tomaría en serio de ningún modo una interpretación de *La Montaña mágica* (1924) de Thomas Mann que afirmara que el nombre del personaje Naphta de esta novela tuviera algo que ver con la gasolina. Los ejemplos de Farías y de la intérprete de Nassar-Nazareno muestran no solo un desconocimiento de las relaciones de la obra de García Márquez, sino sobre todo de la literatura y ante todo de la intención clara y evidente, al leer esa novela de García Márquez, de tratar o transformar la realidad en forma ni mágica, ni como lucha de clases, ni mística o simbólicamente. Quien en la lectura de las novelas de García Márquez no sienta la necesidad de sonreír —lo que en las traducciones al alemán correctas, pero literariamente insensibles podría ser muy difícil—, se ha extraviado en el primer acceso a esta obra de ningún modo rara o de otra naturaleza extraña. Pues García Márquez no solo ha señalado en su novela capital *Cien años de soledad*, que él ha entrado a la escuela de la ironía de Jorge Luis Borges, sino ante todo, que él cultiva un determinado tipo de humor que ya se tenía y practicó mucho antes de él el peruano Ricardo Palma como característico de Lima y que hizo popular, entre otros, el poeta León de Greiff en Colombia. También en México cultivó ese humor en forma maestra el cuentista —de cuentos breves— Juan José Arreola más diez años antes de la novela capital de García Márquez.

García Márquez, quien es un maestro del arte de silenciar con derecho sus fuentes y no es un Poeta “Doctus”[204], tiene sin duda en

204 En carta al poeta y editor bogotano Juan Gustavo Cobo Borda, enviada desde Bonn el 15 de diciembre de 1982, Girardot Gutiérrez niega a García Márquez

mente legitimarse en la literatura universal y hacer malas pasadas en sus peculiares entrevistas. En una de ellas dijo que la lectura de *La metamorfosis* de Kafka le reveló el camino de su forma expresiva y descubrió que esa forma y la manera era relativamente la peculiar de contar historias de la vida cotidiana de su madre y sus tías. Esta consistía, decía García Márquez, en concebir sin perplejidad lo inaudito o absurdo, sorprendente o repugnante como algo común y corriente. Si se piensa que García Márquez leyó el relato *La metamorfosis* de Kafka en la traducción de Jorge Luis Borges, y que por tanto su interpretación de Kafka se encuentra como punto de partida e impulso a su expresión, es dicho en breve y ante todo que él ha aprendido no en Kafka primero y al principio sino en su madre esta forma de neutralizar lo extraordinario y repulsivo, de naturalizarlo, si cabe decirlo, de lo inaudito, entonces se debe preguntar: ¿Por qué son tan frecuentes estas formas de encuentro de lo extraordinario con lo común, no solo en la madre de García Márquez, sino mucho antes de él y ellas, en Ricardo Palma, Jorge Luis Borges, León de Greiff, Juan José Arreola y muchos autores latinoamericanos, pero también en madres y tías y sobrinos hasta

---

el calificativo de *poeta doctus:* "A diferencia de lo que tú has expuesto sobre las lecturas de Gabo, no creo que esas lecturas basten para colocarlo entre los *poetae docti* […] Kleist leyó nada menos que la Crítica de la razón pura, pero eso no lo clasifica como *poeta doctus*. No se trata de las lecturas ni de la documentación […] sino del modo como se aprovechan y se utilizan esas lecturas. Todo escritor lee, recibe suscitaciones de sus lecturas, las valora de una manera determinada: eso es evidente. Pero hay escritores que no solamente reciben suscitaciones e informaciones, indicaciones y hasta inspiraciones de sus lecturas, sino que reflexionan sobre ellas, las interpretan y las convierten en sustancia de su creación literaria. Un *poeta doctus* es, por ejemplo, Gottfried Benn en quien la lectura de Nietzsche no es solamente pasiva, sino reflexiva y crítica, y que además alimenta su creación literaria. Y el ejemplo más sencillo del *poeta doctus* es Hermann Broch. Para el *poeta doctus*, la literatura es aparte de ceración, medio de reflexión y reflexión. Borges es el único gran *poeta doctus* que tiene las letras de lengua española, y, tiene el mérito –si es que hablando de Borges se puede hablar de mérito— de enriquecer esa variante de la literatura europea con un gesto […]" [N. de E.]

en los grafiteros latinoamericanos del presente? Algunos grafiteros de Colombia, afines a García Márquez, han hecho un arte literario del aforismo burlesco, que no nace de la influencia de García Márquez sino que surge del mundo social que ha impregnado necesariamente a García Márquez, que posibilitó su humor. Un grafiti, por ejemplo, reza: "No mate los árboles. Es posible que entre los árboles que mate, uno de ello sea el feto de Pinocho".

La respuesta a esta pregunta corre el peligro de la especulación, pero hay ciertamente tres razones que deben ser tenidas en cuenta si se habla de la imagen de Colombia en García Márquez. La primera razón es de naturaleza histórica y remite a la actitud frente a la autoridad, es decir, a las complejas relaciones que condujeron en España y en las colonias a la debilidad del Estado y de las instituciones estatales. El segundo es de naturaleza sociológica: la resignación ante la situación social, en la que nada ha de perderse, se vuelca en humor. El tercer fundamento es histórico-literario: el Modernismo latinoamericano que puso en tela de juicio las normas que la Academia de la Lengua, por así decirlo, había promulgado como condiciones de calidad literaria, y postuló la libertad sin límite del artista y el poeta, es decir, que él no exceptuó al Modernismo mismo y por tanto lo puso en tela de juicio, relativizó la alta estilización de su precedente, y opuso al lujo de su lenguaje y a su imagen del mundo el humor. Como lo muestra la prosa de su novela *El otoño del patriarca*, García Márquez es un buen conocedor de la obra lírica de Rubén Darío, del fundador del Modernismo. García Márquez utilizó en esa novela versos de Rubén Darío que puede reconocer solo un conocedor de la obra lírica del padre del Modernismo. En un poema de Darío que se expresa irónica y humorísticamente sobre la época moderna y tiene el título "Agencia", menciona Darío entre los sucesos que la época burlona experimenta o ha de experimentar está el cumplimiento de la profecía de Malaquías. Malaquías fue un obispo católico de Irlanda del siglo XII a quien se le atribuye profecías que fueron

conocidas en el siglo XVI y que vaticinan el futuro de 111 Papas hasta la eternidad. Si se recuerda que Borges en el prólogo de su libro *Otras inquisiciones* de 1952 había dicho que le "interesaban las ideas filosóficas y teológicas solo en la medida en que contuvieran lo maravilloso y sorprendente", entonces no es difícil imaginarse que al García Márquez lector de Borges le haya interesado justamente de estas profecías el hecho de la cifra precisa cifra de 111 y "hasta la eternidad".

Pero puesto que García Márquez es un poeta —ello debe afirmarse a la luz de las interpretaciones como las de Farías y otros—, entonces, éste reelaboró poéticamente la mención de esta profecía de Malaquías en Rubén Darío. De Malaquías hizo Melquiades, y de la profecía del destino de los ciento once Papas la realidad del destino de los Papas-masculinos Buendía en *Cien años*. Pero esta metamorfosis y traslación poética de un acontecimiento de la Edad Media europea en el Nuevo Mundo del siglo XIX no tendría sentido alguno, si no hubiera integrado este extraño aspecto en un grupo que jugó en esa sociedad un papel ambiguo: los gitanos. Ellos son al mismo tiempo parte integrante demográfica y cuerpo extraño de la sociedad. Los gitanos, que juegan un papel importante en la novela *Cien años de soledad*, no son una invención. En Colombia también fueron grupos de gente nómada, que cada año en determinadas ocasiones (la mayoría de las ferias) de un pueblo aparecían y sabían cómo se vendían viejos caballos como jóvenes, y de ellos se admitía que dominaban magistral y excepcionalmente el arte de trabajar el cobre. La interpretación de Farías no conoce pues las relaciones sociales que deberían ser conocidas por todo latinoamericano y por ello es víctima de un reiterado desconocimiento de las relaciones histórico-literarias. La literatura latinoamericana que se encuentre bajo la influencia de Borges, ha aceptado naturalmente el procedimiento de su padre, como lo llama Vargas Llosa, entre ellos el más sencillo, que en relación a Borges un crítico ha llamado "el arte de despistar al

lector". Los gitanos, que ofrecen el marco de transformar en la novela a Malaquías como Melquiades, y a Nassar, para seguir con el ejemplo, son realidades históricas. Pues Nassar es apellido real que puede rememorar que en el Norte de Colombia inmigraron a la región Caribe un gran número de árabes, turcos y libaneses. Estos dos ejemplos muestran que la obra de García Márquez (y los ejemplos se pueden multiplicar a discreción) no es magia ni mito, sino simplemente literatura. Y esta literatura obra como toda literatura, incluso la misma realista, mediante una metamorfosis de la realidad a través de la imaginación, y que en el caso concreto de García Márquez se enaltece por el humor y la intención crítica. De hecho toda la obra de García Márquez representa variaciones de su experiencia con la historia y la sociedad colombiana, es decir, es el intento de renovar la compleja, difícil, nada solemne, pero espasmódicamente cruel historia por la distancia del humor y con amor al mismo tiempo. Pero esta renovación no se contrae solo a Colombia.

Mediante la historia corriente, el desarrollo social y político semejante, mediante sus estructuras políticas parecidas, se puede asegurar que algunos de los rasgos de la sociedad colombiana que García Márquez critica, vale para toda América Latina. Pero sin entrar en detalladas similitudes se puede mencionar un rasgo que corresponde a todo país latinoamericano. Es una escisión de la sociedad que no solo tiene un fundamento geográfico, sino político y administrativo. En Colombia esta escisión es ante todo geográfica: la Costa norte y el altiplano montañoso en el centro del país, costa y páramo, la alta montaña, como García Márquez llama el altiplano. Pero esta escisión, que no repercute completamente en la política y la unidad del país, tiene un aspecto cultural significativo, que repercute sobre todo en las relaciones sociales. Es no solo cultural, sino también social. En García Márquez, en *Cien años de soledad*, encarnan esta escisión Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio. Para casarse recorrió Aureliano Segundo muchos kilómetros,

hasta la fría ciudad. Es la capital. El nombre de la dama no es una ocurrencia, tampoco a los intérpretes colombianos de García Márquez, quizá por tanto, porque la caracterización de la alta capa social de la capital que García Márquez comienza a perfilar con el otorgamiento del nombre, aparece o una evidencia para los colombianos u otra invención humorística para los europeos. Esta es una caricatura de esa capa social que crítica por igual sus pretensiones y su autoconciencia. El apellido del Carpio es en América Latina y especialmente en Colombia muy raro. Pero él recuerda a un conocido romance español del siglo XIII-XIV, es decir, el romance de *Bernardo del Carpio*, un hijo natural de un noble, quien fue privado como castigo del poder por el rey y encarcelado. El contenido del romance no tiene nada en común con la figura de la esposa de Aureliano Segundo. Pero con el apellido del Carpio quiere caricaturizar una doble costumbre, si cabe llamarla así, de la alta capa de la capital: esta capa, que ha gobernado exclusivamente el país en los últimos cincuenta años, se exhibe como modelo de decencia, cultura y elegancia en los periódicos que a ellos pertenecen, desprecia los elementos no blancos de la población colombiana, a lo que ha de decirse que este elemento despreciado no siempre tiene que ver con el color de la piel, y se sienten como descendientes y representantes de la misión de cristianizar de los reyes católicos españoles, especialmente de Isabel. De ello se concluye que esta capa siempre ha presumido o debió presumir que de hecho ella derivaba legítimamente su posición noble, o más precisamente, su estamento nobiliario —no sus títulos de nobleza— de algún tipo noble de los orígenes de la historia española. El más influyente pedagogo colombiano de los años veinte y treinta, quien pertenecía al partido liberal y al tiempo a la alta clase impregnada de monarquismo y quien además se tenía por historiador[205] —lo cito no con ánimo

[205] Se refiere a Germán Arciniegas (1900-2000). Fue Ministro de Educación. [N. de los E.].

anecdótico, sino porque prueba documentalmente, lo que García Márquez pone en la picota humorísticamente y de forma aguda con la nominación— decía en una conferencia ante las damas de la alta clase social y naturalmente solo para ellas, que confiaba que esas damas observaban y proseguían la encomienda de Isabel Católica, la reina española, es decir, llevar la luz a la cabeza de los indios. Pero Fernanda del Carpio sirve a García Márquez para caricaturizar otro rasgo de la clase alta. Aureliano Segundo conoce a Fernanda del Carpio en la ocasión de un episodio circense. Fernanda del Carpio había llegado a Macondo como reina de belleza, a donde había sido traída y llevada "[…] con la promesa de nombrarla reina de Madagascar"[206]. Fernanda del Carpio como miembro de la clase alta clase era la más bella entre todas las mujeres bellas del país. ¿Esto era así realmente? Si se deja de lado la crítica pasatista al negocio norteamericano con la belleza, se podría afirmar que de hecho podían participar en el concurso de la más bella del país solo las bellas de la clase social alta. Pero en la novela rica en alusiones históricas de García Márquez, *Cien años de Soledad,* se encuentra esta aparente anécdota en relación con la invasión del mesianismo norteamericano en Latinoamérica que seduce a la clase alta a modernizarse en el sentido que, sin la misión de su raíz aparentemente hispánica, en imitación hollywoodense y de las empresas cursis de los Gran Hermanos encontró la confirmación de su origen español hidalgo.

Pero la caracterización de Fernanda del Carpio como representante de la clase alta de la capital se extiende a la caracterización de la capital, es decir, a Bogotá tal como ella es representada críticamente por los habitantes de la costa. Así pues Fernanda del Carpio es también un símbolo de la capital. Fernanda había nacido en una "ciudad lúgubre". En esa ciudad "… a mil kilómetros del mar… traqueteaban todavía, en noches de espanto,

[206] *Cien años de soledad*. Biblioteca Ayacucho. Caracas. 1989. p. 183. En el original en alemán (N. de E.).

las carrozas de los virreyes. Treinta y dos campanarios tocaban a muerto a las seis de la tarde."[207] Ello no es una pura invención de García Márquez, pero no es naturalmente toda la verdad. García Márquez dice, repito, que "[…] traqueteaban […] las carrozas de los virreyes […] en noches de espanto". Mayer-Classon traduce "noches de espanto" por "Alptraumnächte"(noches de pesadilla), lo que es falso, porque García Márquez se refiere allí a la leyenda del espanto de un virrey de quien se decía que él recorría durante las noches las calles de Bogotá con su carroza, para repetir el camino que había hecho al perpetrar un pecado de amor. Pero esta leyenda no se interpretaba como un hecho histórico. García Márquez la reelabora con el fin de dar el carácter colonial, la arquitectura de la ciudad, más concretamente, de su núcleo colonial. A este carácter pertenecen sus innumerables iglesias, pero las campanadas de las seis de la tarde no eran toques fúnebres, sino del Angelus, que eran frecuentes no solo en Colombia, sino también en España, entre otros. Para poner de relieve lo más lúgubre de la ciudad, García Márquez transforma el toque de Ángelus en toque de campana fúnebre. La casa de Fernanda del Carpio es una casa señorial, cuyas losas no son losas sepulcrales, como traduce literalmente Meyer-Classon, sino losas muertas, o más exactamente, losas que le dan a la casa un aspecto de tumba. Esta es pues una metáfora para resaltar el aspecto sombrío de la capital. Pero esta metáfora tiene un sentido. Pues las familias de la clase alta viven como en una tumba: no porque la casa sea oscura, sino porque ellas no había resistido el impacto de la vida moderna, estaban muertas para esta vida en el sentido de que ellas había decaído económicamente y vivían de los recuerdos. La historia de la familia del más importante lírico colombiano, José Asunción Silva (1865-1896), es ejemplo de ello. Este extrañamiento del mundo de algunas familias de la alta clase social son naturalmente resaltadas con humor por García Márquez,

207 *Op.cit.* p. 185. [N. de los E.].

cuando él dice de Fernanda que tejía "coronas de perlas negras", como Meyer-Classon traduce otra vez falsamente, pues de hecho ellas son simplemente "coronas de palma fúnebres". Las coronas de palma fúnebres son nuevamente una metáfora de una ocupación pre-moderna de estas familias. Como familia venida económicamente a menos, ella se consuela de Fernanda con el recuerdo de su anterior riqueza y de su viejo poder, que ellas viven como presente. Es significativa la siguiente caracterización de Fernanda del Carpio, cuando García Márquez dice: "Al cabo de ocho años (en el convento), habiendo aprendido a versificar en latín, a tocar el clavicordio, a conversar de cetrería con los caballeros y de apologética con los arzobispos, a dilucidar asuntos de estado con los gobernantes extranjeros y asuntos de Dios con el Papa…"[208]. Pues esta caracterización es una caricatura de la figura más conocida e influyente de la historia colombiana en el siglo XIX y dirigente del partido conservador, es decir, de Miguel Antonio Caro (1843-1909)[209]. Él fue un latinista, había escrito tempranamente versos en latín, fue católico ortodoxo y mantuvo una profusa correspondencia con obispos sobre asuntos religiosos; fue político y vicepresidente de Colombia y redactor de la Constitución de 1886, que tuvo vigencia hasta 1936(en realidad se extiende hasta 1991). Se pueden aducir otros ejemplos de ello: la imagen de Fernanda del Carpio contiene los rasgos esenciales, sociales y psicológicos, de la clase alta de Bogotá. Es un rasgo de la intención crítica de la caricatura

---

208 *Op. cit.* p. 186. [N. de E].

209 El presidente Rafael Núñez, padre de la Regeneración colombiana, anotaba la ausencia absoluta del sentido dinámico de los negocios burgueses, de su socio político Caro: "No hay en Colombia hombre de más caudaloso y profundo saber que el señor Caro, ni dotado de más virtudes Sin embargo para el gobierno y para la política tiene una falla que es funesta: le falta mundo, ¿sabe?... Caro, que es un sabio, carece de mundo. Sé que por sus propios pasos y con sus propias manos no ha comprado jamás ni regateado el precio de un par de zapatos o de un sombrero. Encarga a una persona de su familia que se los compre, los paga y ahí termina sus diligencias". [N. de E.]

humorística de esta clase. El padre de Fernanda era ciego ante las condiciones políticas del país, no había oído nada de las guerras que desangraban la nación. De hecho la clase alta de la capital nunca estuvo en el lugar ni en disposición de entender la envergadura del desarrollo político y social violento del país. García Márquez habla en este contexto de las "guerras", y algunos Buendía son militares. La más importante guerra, la guerra civil, que aparece simbólicamente por otras más pequeñas, se llama la Guerra de los Mil Días, producida en el cambio del siglo. Uno de los dirigentes del partido conservador y conocido poeta, candidato más tarde a la presidencia de la república, pero quien no procedía de Bogotá, sino de una ciudad de similar timbre, Popayán, es decir, Guillermo Valencia pasó el tiempo de la guerra en París. Pero la caracterización de Fernanda del Carpio rebasa este rasgo; ella es pues más una caricatura de una determinada capa dirigente del país, que era al tiempo la alta clase social capitalina. Esta caracterización tiene una intención política. Es una crítica al partido conservador dominante durante treinta años, que, entre otras, toleró pasivamente la pérdida de Panamá en 1903. El presidente del país en ese momento era un poeta que procedía de la clase social que caricaturiza García Márquez. El lector colombiano y conocedor de la historia latinoamericana no necesita que se haga mayor claridad. Esto no es tampoco necesario literariamente. El retrato humorístico de Fernanda del Carpio basta para insinuarlo. Pero si se parte de esta indirecta crítica al partido conservador de Colombia, para desear resaltar otros elementos de la realidad histórica colombiana, entonces puede recurrirse a la aclaración de que Apolinar Moscote da a su yerno Aureliano los contenidos de los dos bandos políticos en Colombia. Los liberales son francmasones, mala gente, que desean colgar a los curas, adeptos al matrimonio civil y la separación, están a favor de otorgar a los hijos legítimos iguales derechos que a los naturales y a favor del federalismo. Los conservadores que piensan que han recibido el poder de Dios, están por la estabilidad

del orden político y social y la moral familiar; defienden la fe cristiana, los postulados de la autoridad y no están dispuestos a permitir que el país se destroce por el federalismo. Estas sumarias indicaciones de las diferencias de contenido entre los dos partidos no producían de hecho una ruptura de modo que en otros pasajes García Márquez hace decir a uno de sus héroes que la diferencia entre liberales y conservadores descansa en que los conservadores van a misa a las seis de la mañana, mientras los liberales a las ocho. Pues por paradójico que se pueda escuchar, en el país más católico de Latinoamérica la iglesia católica había mantenido su poder político y espiritual, y en muy raros casos los liberales habían sido personalmente consecuentes. Pero esto sucedió no solo en Colombia, sino en casi toda América Latina y España, donde el cuestionamiento del poder de la iglesia por los liberales se manifestó en la mayoría de los casos como anticlericalismo, que no impidió frecuentemente a los anticlericales encomendar la educación de sus hijos a escuelas de monjas y curas y de deponer en el lecho de muerte la confesión. La diferencia programática de los partidos existe ciertamente, pero rebasa las expresiones inmediatas. Pues no solo en Colombia, sino también en España lleva esto por tanto a dirimir el conflicto, que nace con la independencia de España, es decir, el conflicto entre modernidad y tradición, en últimas entre apertura hacia Europa o exaltación de la tradición hispánica como fundamento de la modernización. Este conflicto toma en Colombia pero igualmente en casi todos los países latinoamericanos una dimensión existencial porque la iglesia católica satanizaba los partidarios de la ideas modernas y declaraba por ello estas ideas como falsas, porque eran modernas. "Toda idea moderna, decía un famoso predicador español a principios del siglo, son falsas porque son modernas"[210]. El conflicto entre modernidad y tradición fue

210 Creemos que Gutiérrez se refiere a Félix Sardá y Salvany. En España a finales del siglo XIX en reacción, en parte, al anticlericalismo de la III República

dirimido existencialmente, si se puede decir así, como guerra civil. Este conflicto acuñó especialmente en Colombia toda la vida política y social de modo tan penetrante y decisivo que dividió al país en dos bandos. Conservador y liberal no era solo o sobre todo posiciones políticas, sino que llegaron a ser los contenidos de la identidad individual y familiar. De modo que los muy raros matrimonios mixtos de católico - no católicos eran condenados, ya de ante mano, así los matrimonios entre liberales y católicos o mejor dicho, entre miembros de familias conservadores y liberales era considerados como traición en cada círculo familiar. Esta problemática resuena en la narración atenuada humorísticamente del matrimonio de Aureliano Segundo y Fernanda del Carpio. Pero humorísticamente atenuada es igualmente la narración del principal modo de dirimir el conflicto modernidad y tradición, vale decir, las guerras civiles. Pues el conflicto modernidad y tradición se expresa no solo en las guerras civiles y no solo en la división de la sociedad, sino en la praxis social y política concreta y cotidiana, lo que para Carl Schmitt (1888-1985) contenía la esencia de lo político, es decir, la relación amigo-enemigo, que debía conducir mediante la satanización de la modernidad por la iglesia a la violencia. Este complejo de circunstancias, que es uno de los motivos fundamentales de la guerra civil española, no han tratado de aclararlo la historiografía ni la sociología española, en el caso de que lo hayan percibido.

A lo que América Latina se refiere, sobresalen dos novelistas que han puesto en discusión estas circunstancias españolas y expresado la debilidad que deberían observar la historiografía y sociología española, para señalar el camino de la investigación. Ellos son el mexicano Agustín Yáñez (1904-1980) (quien no

---

francesa, las órdenes y congregaciones de jesuitas, escolapios, maristas, lasallistas proceden a la reconquista religiosa de la burguesía y las clases dirigentes del país. A estas se les llamo *neos,* (neocatólicos) fenómeno que registra novelísticamente Galdós, por ejemplo, en *Las novelas de Torquemada* [N. de E.]

está informado de ningún Günter Lorenz), que ilustra a los intérpretes-mágicos de Juan Rulfo y al público lector alemán con la afirmación de que sin Yáñez no hubiera sido posible Juan Rulfo. Su novela *Al filo del agua* (1947), que como *Cien años de soledad* de García Márquez reelaboró poéticamente una realidad histórica, muestra claramente el papel que tiene el catolicismo hispánico anti-moderno, enemigo de la vida en el origen de la violencia. La otra novela es justamente *Cien años de soledad* de García Márquez. Yáñez cuenta la historia de un pueblo mexicano que puede ser característica de toda historia de un pueblo latinoamericano, en el que la vida de la comunidad y del individuo está controlada y determinada por el cura católico a tal punto que se asemeja a un convento en que cada movimiento humano que no pueda ser aceptado por el catolicismo y su ideal de santidad, ha de contar con la efectiva, política y socialmente, sanción de la autoridad eclesiástica. También en esta novela aparece como figura principal una joven mujer, que es en esencia igual a Fernanda del Carpio. Fernanda del Carpio es tan casta que cumple con dificultades y reservas los deberes conyugales. Mercedes, una de las heroínas de la novela de Yáñez, quien pertenece como Fernanda del Carpio a la clase alta del pueblo, es tan casta que siente como ofensa y castigo divino que su amado le haya escrito una carta de amor. Para el pueblo que Yáñez describe por su experiencia personal y conocimiento histórico-sociológico, descansa la vida social, toda la vida en la tensión permanente entre el bien absoluto, que la iglesia interpreta, y el mal absoluto que es por tanto todo lo no-religioso, es decir, descansa en una relación amigo-enemigo. De esta tensión surgió y debe surgir una revolución. También en esta novela los liberales son maldecidos por el cura como masones, enemigos del orden y de la familia, enemigos de la fe cristiana. En esta novela se aclara mejor que en *Cien años de soledad* la causa de la violencia. En García Márquez esta violencia es un fundamento de la historia y la sociedad colombiana. La división de costa y altiplano que se

manifiesta como división entre formas de vida, la alegre pagana de la costa y la sombría, conservadora-católica del altiplano, se dirime, entre otras, como una guerra civil permanente, latente y abierta. A diferencia de Yáñez, aparece en García Márquez otro conflicto esencial de la historia latinoamericana, es decir, el conflicto entre la irrupción de lo moderno y la tradición. En Yáñez este conflicto es aludido: la gran ciudad, las ideas modernas, lo no-católico aparecen como peligro, en García Márquez ellos forman un componente de la historia de Colombia, y no sólo que son o un fin o expresan un deseo de los Buendía. Ellos, los Buendía, desean la introducción de los medios modernos de comunicación, el ferrocarril, el telegrama, etc. e incluso la cultura fina (el piano). Si se piensa que García Márquez no trata ni puede tratar la historia colombiana cronológica ni detalladamente, sino por trozos, es decir, antológicamente, entonces se debe considerar que el capítulo de la modernización no es tratado en forma conjunta.

Los modernos medios de comunicación, el ferrocarril ante todo, surgieron en toda Latinoamérica, en gran medida, como producto de inversiones extranjeras; en la región cerca de Macondo hacia 1882, y fue condicionado por el transporte de bananos. La primera fábrica de hielo entró en funcionamiento en 1899. El telégrafo se abrió en 1860. Estos acontecimientos los ha introducido García Márquez naturalmente como necesidades del relato, pero ellos pueden servir a distinguir la época de la historia colombiana que toma como referente. Es la época —un siglo— desde la segunda mitad del siglo pasado, hasta aproximadamente los años cuarenta del presente. Antes de que comente con mayor detalle, es de anotar convenientemente que la impresión de que esta novela relata la historia de los orígenes de un continente se debe a que García Márquez reconstruye en esta novela la figura de Colón o mejor dicho la aventura de Colón naturalmente modificada. Ella tiene un significado especial. Los libros escolares sobre la historia colombiana dedican por supuesto el primer capítulo a la

historia del descubrimiento de América, a sus circunstancias, la intención, que guiaba a Colón a emprender el descubrimiento, es decir, la búsqueda del camino a las Indias, y ello condujo en forma inesperada al descubrimiento de América, que los españoles aprovecharon para llamar este mundo descubierto Indias Occidentales. A esta imagen de la historia colombiana, como fue trasmitida en los textos escolares, pertenece sobre todo y de hecho Colón. García Márquez retoma de esta historia lo que es llamativo a la imaginación y propiamente lo minúsculo en esta historia: que Colón buscaba un país que era conocido y encontró un país que no era buscado y completamente desconocido. A este aspecto esencial el descubrimiento de América, corresponde la imagen de la historia colombiana: el nombre del país Colombia deriva del nombre del Almirante. De este modo no es sorprendente que García Márquez asuma este hecho y con ello el arte de desorientar al lector, ya desde el comienzo de la novela. Los cien años de la historia colombiana que García Márquez toma como objeto de su reelaboración poética, se dibujan mediante una decadencia creciente y un aislamiento consecuente, en comparación con países como México, Chile, Argentina y Perú, que inmediatamente después de la independencia de Latinoamérica, fueron de poca significación o de equivalente significación con lo que se llamó Gran Colombia. La Gran Colombia comprendía las hoy repúblicas de Ecuador, Venezuela y Colombia. Pero apenas fue constituida la Gran Colombia, rivalidades, intrigas, luchas por el poder destrozaron la unidad que había sido pensada como punto de partida de la construcción de la unidad continental de las nuevas repúblicas. Luego de la separación de Colombia se desataron nuevas luchas por la organización política del país, que puede caracterizarse en esencia como la oposición centralismo-federalismo. Al mismo tiempo se desataron las guerras civiles. (América Latina y España pasaron por cosas parecidas).

Pese a todo, Colombia preservó dentro de las nuevas repúblicas una posición de política internacional y cultural significativa. Fue uno de los pocos países, por ejemplo, que apoyó hacia 1880 oficialmente la lucha de Cuba por su independencia, e hizo una de sus directrices de política internacional la realización del proyecto de unidad continental de Bolívar. El nombre y la pretensión política de este nombre, es decir, Latinoamérica, fue formulada por un colombiano significativo[211]. Pero entonces Colombia empezó a imitar el último cuarto de siglo pasado la historia de la católica España, es decir, a aislarse. Si se quiere fijar un símbolo de la fuerza ideológica de esta rehispanización, de este aislamiento, se puede llamar Miguel Antonio Caro, que García Márquez, como ya se dijo, caricaturizó con la figura de Fernanda del Carpio. Este asilamiento que fomentó las guerras civiles y con ello la violencia, condujo hacia mediados de los años treinta de este siglo a la disolución general del Estado de derecho por la violencia. Un esfuerzo exitoso de rescatar a Colombia de este aislamiento se hizo en los años treinta de este siglo. Pero él no pudo o no podría proseguirse. Por esta época el problema social-laboral, por así llamarlo, había cobrado gran fuerza y el anticomunismo norteamericano había contribuido no solo a concebir —maldecir y asfixiar— todo intento de justicia social y modernización, como comunista, sino ante todo a justificar el viejo orden como la verdadera democracia, y conformarse con la cara apenas maquillada como reforma necesaria ejecutada. En Europa esta discusión del cambio del siglo condujo a los presupuestos del fascismo, cuyo origen es retrotraído por un científico judío al cambio de siglo en Francia[212]. En Latinoamérica y especialmente en Colombia estas

211 Creemos que alude a José María Torres Caicedo (1830-1889). Durante su larga permanencia en Francia promovió, por medio de sus múltiples escritos, la unidad cultural y política Latinoamericana..

212 Se puede pensar que Gutiérrez Girardot alude al ensayo de Herbert Marcuse “La lucha contra el liberalismo en la concepción totalitaria del Estado” del

aparentes reformas demagógicas condujeron al fascismo en su cuño particular[213]. El resultado de este desarrollo peculiar en Colombia en el marco de la promoción de las dictaduras en Latinoamérica activada por los arquetípicos defensores de la democracia, es decir, por el padre adoptivo de la democracia alemana, se manifiesta en 1948. En ese año alcanza la violencia en Colombia un espectacular pico. Un político de izquierda, que había estudiado en Italia durante el fascismo y que entendía tanto de izquierda como de emociones populares, fue asesinado. Los partidarios del salvador lo llamaron "pueblo", es decir, lo que Hitler así como todos los "realistas socialistas", Mussolini como los leninistas en todos sus matices en el sucesor anacrónico abreviado de los románticos y de la Revolución Francesa. Este séquito popular de su salvador asesinado, no llevó a cabo una revolución. En consonancia a esta perversión de la política y sociedad colombiana por el dogmatismo clerical, entre otras, esta reacción del "pueblo" al asesinato de su salvador fascistoide de pretensiones izquierdistas produjo solo motines, destrucciones, y de paso, pero solo muy de paso el deseo del "pueblo" de ser no pueblo, sino corte. Pero esto no es solo colombiano. Esta contradicción que comparte la sociedad burguesa con la sociedad comunista, la ha simbolizado García Márquez instintivamente y en ricas relaciones en la figura de los últimos descendientes de los Buendía: En ellos siempre se expresa el temor de tener una cola de cerdo.

---

libro *Cultura y sociedad* publicado en Estudios Alemanes, Sur. Buenos Aires 1967. Pero también cabe mencionar al respecto a Hannah Arendt, quien en su libro *Orígenes del totalitarismo*, retrotrae los presupuestos del totalitarismo a la discusión de la Acción francesa, a Maurras y Barres y el círculo de los anti-intelectuales, a propósito del "Affaire Dreyfus". [N. de E.]

213 El cambio iniciado fue impulsado por Alfonso López Pumajero (1934-1938), que no puede o quiso proseguirse en el período de Eduardo Santos (1938-1942) y que, por un laberinto macondiano, condujo a la dictadura, de corte franquista, de Laureano Gómez (1950-1953), al "fascismo de cuño particular" [N. de E.].

He dado una indicaciones para la lectura de *Cien años de soledad* de García Márquez. Y ciertamente en la esperanza de que los oyentes europeos terminen alguna vez la costumbre de revertir la satisfacción de su pasado inmediato no superado en la literatura latinoamericana.

El Bolívar de García Márquez, en *El general en su laberinto*[214]

Políticamente vencido y casi muerto, pero inmortal e invencible, el intelectual y dandy Simón Bolívar emprende el último, si bien indeciso camino de su vida. Este es el laberinto del héroe —aunque también general— que trazó García Márquez en su novela *El general en su laberinto* (1989) para coronar la interpretación social y política de su patria. Como se sabe, la novela provocó reacciones insólitas. Insólitas para un lector contemporáneo de literatura. Pero no inesperadas para quien, dejando de lado ese injerto de intra-exotismo latinoamericano y exotismo anglo-europeo que se llama "realismo mágico", haya percibido en *Cien años de soledad* la aversión con la que García Márquez caricaturiza con lúdica exactitud una clase social capitalina, que en el siglo pasado despertó los entusiasmos del erudito ultramontano Marcelino Menéndez Pelayo[215]. Entusiasmado por las irradiaciones humanísticas de esta clase, el políglota montañés llamó a Bogotá, sin ninguna intención irónica, la "Atenas sudamericana". La caricatura de esa clase es Fernanda del Carpio. El nombre de la dama recuerda el nombre de un héroe del romancero español. Pero la alusión no resalta el viejo linaje de su familia sino la afición genealógica de los criollos, que ya a

214 Tomado del Archivo de la Hemeroteca de la Universidad Nacional. Hay una versión, sensiblemente modificada, con el título "El Bolívar de García Márquez y su actualidad" en *Tradición y ruptura*, Editorial Ramdom House, Bogotá, 2006.

215 El polígrafo conservador español Menéndez Pelayo (1856-1912) mantuvo una intensa y estrecha relación y afinidad intelectual con el político y doctrinante conservador colombiano Miguel Antonio Caro. La asimilación de uno y el otro se puede comprobar en la correspondencia. Menéndez Pelayo calificó a Santafé de Bogotá, "Atenas Sudamericana", por la abundancia de hombres de letras conservadores y devotos de las ideas de la "España eterna". [N. de E.]

mediados del siglo XVIII comprobaron los ingenieros navales peninsulares Jorge Juan y Antonio de Ulloa en sus *Noticias secretas de América*[216]. El lector de la novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*, recordará que el delicado poeta bogotano destaca en las primeras páginas el escudo de armas del personaje, José Fernández, de épico cuño peninsular. Como José Fernández, Fernanda del Carpio es excepcionalmente culta. Versifica en latín y discute problemas episcopales con los obispos y consciente de su estirpe, hace aguas en una bacinilla de oro con el escudo de armas de su familia en el fondo. La familia está venida económicamente a menos, se mantiene con trabajos manuales como la fabricación de coronas fúnebres. Es una familia de hidalgos, a imagen y semejanza del hidalgo que describe el autor de *El lazarillo de Tormes* (1554). Aparente grandeza y ademanes solemnes y estrechez real determinan su conducta. Mas el concepto tradicional del honor no solo obliga a guardar las apariencias, sino a violentar mezquinamente la realidad. La mezquindad, aunque está dorada por la apariencia, constituye el elemento vital de estas hidalguías aparentes. Fernanda del Carpio no se repitió en la novela. "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento…" dice la primera frase de la novela que eternizó a Fernanda del Carpio. Muchos años después, precisamente veintidós, los pertinaces abanderados de esta mezquindad dorada, colocarían a García Márquez ante un pelotón de fusilamiento. Y como si la concepción del tiempo circular, que García Márquez comparte con el maestro de todos, Borges, fuera más que un recurso literario y una idea, como si ella dominara la historia misma, el autor de *El General en su laberinto* tuvo ocasión de recordar partes del "Poema conjetural" de Borges. Perseguido por aquellos a quienes libertó, dijo

216 Las llamadas *Noticias Secretas* fueron publicadas en Londres en 1826, por David Barry, y causaron un interés enorme entre los patriotas americanos, en los años inmediatamente siguientes a la Independencia. Andrés Bello, entre otros autores, da publicidad de ella en el *Repertorio Americano*, 1827. [N. de E.]

Francisco Narciso de Laprida, el héroe del poema: “al fin me encuentro/ con mi destino sudamericano”[217]. El de Bolívar, en parte el de Borges y el del reinventor del Libertador no era diferente del de Laprida. Pero quienes querían ultimar a García Márquez ya no eran los montoneros y el que los inspiraba ya no era Aldao que recuerda el poema. Eran *humanistas*, *ma non tropo*, como Fernanda del Carpio, y en vez de lanzas enfilan argumentos históricos. Alarmados por la fama del autor y por la popularidad de la novela fueron convocados por el Presidente de la Academia colombiana de la historia, Germán Arciniegas (1900-1999), para juzgar y condenar desde esa insólita Corte Suprema de Justicia a quien había manchado con su novela el honor de la historia patria y especialmente el de uno de sus héroes. El Bolívar reinventado por García Márquez no es una figura de mármol. Pronuncia el castellano con acento venezolano y usa palabras que provocarían indignación aceitosa en las epígonas de Fernanda del Carpio. Pese a ello, no es Bolívar a quien intentó desagraviar la gerontológica Academia. Según el juicio de los patrióticos cruzados, García Márquez había vejado la figura poco o nada conocida de la historia de América, es decir, a una gloria local, a quien Bolívar mismo llamó “el hombre de las leyes”, gracias a lo cual encarnó de manera terriblemente alucinante el ideal ético aristotélico de la “aurea mediocritas”. Aficionado a la teoría política liberal de su tiempo, cuando visitó en Londres a uno de sus más famosos representantes, Bentham (1748-1832), su penetración intelectual no lo indujo a anotar en su Diario el contenido de su conversación politológica con su reliquia. Pragmático, como venerador de las leyes que era, anotó en cambio, para uso de futuros viajeros colombianos a Londres, el precio detallado de los costos del lavado de su ropa interior. “Aurea mediocritas” fue para él mediocritas y contabilidad. Esta muy

217 Borges, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Emecé, Buenos Aires, 2007. p. 287.

sumaria observación sobre los acentos que puso en su Diario el héroe aparentemente vejado por García Márquez podría parecer broma, pero no lo es. Los cruzados de esta figura que se llama tan pomposamente como Fernanda del Carpio, General Francisco de Paula Santander, se encargaron de demostrarlo. En efecto, de la condenación prevista de García Márquez, la corporación dedujo la necesidad de cargar al presupuesto nacional una suma dedicada a difundir en setenta tomos la obra y las obras sobre la obra del ofendido patricio y a refutar, así, las falsificaciones históricas de García Márquez. Lo que menos importa poner de relieve en esta anacrónica histeria es el hecho de que un libro engendra involuntariamente setenta libros y de que esos *humanistas* historiadores exhibieron una monumental ignorancia de lo que es literatura: ignorancia que no cabría siquiera en los pliegos blancos destinados a "desfacer el entuerto", para decirlo en lenguaje propio de los castizos carpianos. Lo que en cambio llama la atención es la solemnidad de la histeria, la iracundia de la reacción, la consecuente ceguera que impulsó a estos cruzados a desenmascarar sus ignorancias con tanta majestuosa seguridad. ¿Qué recónditas fibras de su cerebro y de su corazón se sintieron heridas por la reinvención de Bolívar por García Márquez? Quienes, a diferencia de los cruzados, saludaron la novela, fundamentaron su juicio positivo con el argumento de que García Márquez había bajado a Bolívar de su pedestal y que lo había humanizado. El elogio es involuntariamente denigratorio. En una época de la cultura latinoamericana determinada por el cine norteamericano, no es imposible suponer que en substrato de ese elogio se encuentra la imagen del simpático James Stewart en su papel de "El hombre en traje de flanel gris"[218]. El elogio delata además la generalización

218 Esta película es de 1956, pero su protagonista fue Gregory Peck. James Steward fue protagonista de "El hombre de Laramie" de 1955. No queda claro, por la alusión, a cuál de estos filmes o actores se refiere. [N. de E.].

del efecto que Walter Benjamin dedujo de lo que él llamó "la reproductividad técnica de la obra de arte", esto es, la "pérdida del aura". Hay un van Gogh, un Rafael, un Velázquez, un Picasso etc. para todos los bolsillos. Son reproducciones en las que *per se* está ausente el "aura" de lo originario. La humanización de Bolívar, la conversión del Libertador en una especie de compadre, quien como su usuario habla vulgarmente, no constituye el interés principal de la novela. ¿Significan estas comprobaciones que *El general en su laberinto* es una novela incomprendida? Menos que incomprendida, *El general en su laberinto*, es una novela políticamente incómoda, es decir, una novela explosivamente política. Para repeler anticipadamente su carga, se acudió al conocido expediente de aproximarla al comunismo. Se aseguró que con ella García Márquez pretendió rendir homenaje a Fidel Castro. Desde la perspectiva de quien hizo esa afirmación, poner en relación a Bolívar con Castro, era tanto como denigrar indirectamente a Bolívar como político. Con todo, esta primera e inmediata recepción de la novela sólo merece ser tenida en cuenta en la medida en que permite descifrar algunas de las causas que provocaron esas iracundias. Poco versada, al parecer, en la literatura europea de este siglo, la Academia colombiana de la historia y de quienes siguieron su juicio, pero también quienes alabaron la novela, sucumbieron muy probablemente al apéndice titulado "Gratitudes", en el que García Márquez menciona a los historiadores que lo apoyaron en sus pesquisas, en su documentación preparatoria. Asegura que durante dos años se dedicó a la lectura de una infinita bibliografía y agrega que su "falta absoluta de experiencia y de método en la investigación histórica hizo aun más arduos" esos años. La confesión de su falta absoluta de experiencia y de método en la investigación histórica sedujo y provocó a los académicos historiadores. Los sedujo a deducir de ella que el inexperto en método e investigación histórica había escrito un libro de historia, una biografía novelada,

por el estilo de las que estuvieron en boga en los años cuarenta y cincuenta, con las que André Maurois, Stephan Zweig y Emil Ludwig, por citar a los más populares entonces, trataron de trasmitir cultura a un público fascinado por las biografías de los artistas de cine y de deportistas. El Presidente de la Academia colombiana de la historia no solamente incurrió en ese tipo de difusión novelada de la historia, sino escribió un entusiasta elogio de Stephan Zweig, hoy injustamente olvidado, no porque su obra novelística-histórica tenga algún mérito, sino por la fina calidad de su prosa. Pero no solo el agradable cronista Arciniegas creyó que esas biografías noveladas eran historia. El curioso filósofo y profesional del desmelenamiento Fernando González, pertinazmente influyente en el pujante e industrial Departamento colombiano de Antioquia, consagró como modelos de la biografía a Emil Ludwig y a Stephan Zweig[219]. El pensador de la montañosa Antioquia legó a la literatura universal una biografía titulada *Mi Simón Bolívar*, que durante mucho tiempo, y hasta que no apareció la biografía de Simón Bolívar, no novelada, pero legible como una novela de Indalecio Liévano Aguirre, fue tomada en serio por la inteligencia de Colombia[220]. La confesión de inexperiencia

---

219 Sobre el fenómeno sociológico de la "moda biográfica" escribe su gran intérprete, Leo Löwenthal: "Las biografías se comportan como si representaran en el mundo del espíritu lo que son los almacenes exclusivos y costosos para la gente rica en el mundo del consumo material. La comparación señala la atmósfera social a la que pertenece la moderna biografía histórica: la de la pobreza de hecho y la riqueza aparente. Ella eleva la pretensión de poseer la piedra filosofal de todas las circunstancias históricas y de vida al mismo tiempo; pero ello muestra que la abigarrada confusión de los juicios generales y las recetas es, en verdad, expresión de su completo aturdimiento". *Literatur und Massenkultur.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt, 1990. [N. de E.].

220 La extraordinaria biografía de Gerhard Masur, *Simón Bolívar* –de cuya perspectiva bebe la más reciente de John Lynch— es de 1946 y fue publicada en inglés. Solo tuvo amplia divulgación en Colombia hacia mediados de los ochenta. La de Salvador de Madarriaga, *Bolívar* (1951) pierde interés y crédito por el rencor anti-bolivariano que la anima. [N. de E.]

historiográfica de García Márquez fue interpretada en el marco de esta tradición. Una nueva biografía novelada con pretensión historiográfica pero sin adecuada fundamentación metodológica quería desenterrar disputas que el Presidente de la Academia había resuelto con una obra sobre el Libertador en la que aseguraba que el mérito de Bolívar no fue el del político visionario ni el del revolucionario, sino el del guerrero. Y la supuesta biografía novelada de Bolívar de García Márquez subrayaba precisamente la incomprensión con la que la clase política y la sociedad bogotanas habían contribuido al fracaso de la visión política de Bolívar, esto es, la de "una patria inmensa y unánime", como dice García Márquez en las primeras páginas de la novela. Se pasó por alto el hecho de que la obra constituye una excepción dentro de la praxis novelística de su autor. Hasta *El amor en los tiempos del cólera* García Márquez se había nutrido de la fantasía, de leyendas locales, de la inspiración, para decirlo con un término romántico que designa una praxis romántica.

Una novela sobre una figura histórica ya no podía atenerse ni a los recuerdos ni a la fantasía. Tenía que recurrir a la documentación. Sin embargo, García Márquez hubiera podido servirse para ello de una buena biografía de Bolívar, como la detallada y metodológicamente mejor fundada de Gerhard Masur. ¿Por qué prefirió hundirse en la numerosa y contradictoria bibliografía sobre el Libertador? ¿Quiso con ello cimentar su reinvención de Bolívar? La bibliografía sobre Bolívar está dividida claramente en dos secciones: la que lo critica acerbamente o lo cuestiona total o parcialmente y la que lo alaba y comenta afirmativamente. García Márquez no intentó mediar entre las dos ni necesitó buscar una visión relativamente objetiva, porque para él, el problema de las parcialidades carece de relevancia. El traspuso a la figura de Bolívar la contraposición que determina su interpretación de Colombia en *Cien años de soledad*, esto es, la costa y el centro. Macondo y Santa Fe de Bogotá, el Caribe tropical y la sabana de Bogotá, los colores

llamativos del Norte y el engolamiento de los capitalinos y seriedad de los bogotanos. El Bolívar de García Márquez caribeño: fue odiado en la fría Santa Fe de Bogotá. En ninguna obra sobre Bolívar se encuentra ni siquiera se insinúa esta contraposición que simplifica situaciones más complejas. ¿Para qué entonces la acuciosa documentación, si de ante mano había fijado el perfil del Libertador e insistido en una contraposición regional y cultural que no se había configurado todavía cuando murió Bolívar? ¿Se documentó tan detalladamente para hacerle al lector una de esas jugadas en las que es maestro de todos, Borges, es decir, para despistarlo? Cualquier respuesta a esta pregunta solo puede ser hipotética, porque solo García Márquez puede darla con certeza. Pero lo que no es hipotético es el hecho de que para no pocos novelistas posteriores al llamado "boom", la poética del "realismo mágico" está agotada. Ya antes de su curiosa vigencia, una novela como *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco (1939), contemporánea de *Cien años de soledad* había demostrado involuntariamente la incapacidad de ese peculiar irracionalismo para captar siquiera fenómeno histórico-universales. Y con la novela *Los juegos florales*, de comienzos de los años ochenta, del mexicano Sergio Pitol (1933-2004), que narra una historia de intelectuales. Uno de los personajes centrales se refiere al "realismo mágico" como algo ya muy remoto. Las novelas citadas de José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, pero cabría citar a modo de ejemplo, *El toque de Diana* (1981) del colombiano R. H. Moreno Durán, *Respiración artificial* (1983) del argentino Ricardo Piglia, no hubieran sido posibles con el ya fastidioso y nebuloso "realismo mágico", pese a que su trivialidad sigue deparando emoción a millones de lectores y fama y lucro a la mami desterrada Isabel Allende (1942). Las novelas citadas son o bien por el tema, como la de Pitol, o bien por la preparación, novelas que cabría calificar con un adjetivo de terrible fama en la historia literaria hispánica: intelectuales. En la literatura europea de la primera mitad de este siglo, esta horrible especie se

llamó *poeta doctus*. Entre sus representantes se cuentan Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Hermann Broch, por ejemplo, y hoy cabría agregar a Umberto Eco, eco de Borges. Para la elaboración de su trilogía *José en Egipto*, Thomas Mann leyó numerosas obras científicas sobre la época y sobre las figuras que quería reinventar. Lo mismo hizo Hermann Broch para escribir su novela *La muerte de Virgilio* (la primera traducción castellana de esta novela apareció, de paso sea dicho, en 1946, un año después de su publicación). El *poeta doctus* no solamente se documenta científicamente, sino reflexiona, teoriza, interpreta y critica. En la literatura de lengua española, especialmente en la latinoamericana, la crítica social, la interpretación y la teoría han confluido principalmente en la novela indigenista, como en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría (1909-1967). Pero estas características de la novela del *poeta doctus* no resultan en esa novela de denuncia social de una documentación y de una reflexión, sino de una ideología predeterminada, de un dogma. Carecen, consecuentemente, de la distancia frente a sus objetos que permite a la novela del *poeta doctus* instruir con ironía. El propósito de esta novela indigenista no era el de dilucidar y poner en tela de juicio, de iluminar situaciones y explicarlas filosófico-irónicamente, como lo hizo Hermann Broch en su trilogía *Los sonámbulos*, sino de conmover y despertar indignación. *El General en su laberinto* está ya muy lejos de estos procedimientos, pese a que su intención política no es, en el fondo, esencialmente diferente de la que subyace a los novelitas indigenistas, esto es, una crítica a una determinada concepción del Estado y de la sociedad. Pero lo que separa fundamentalmente a García Márquez de los novelistas indigenistas, lo que diferencia a las dos críticas no es solo la liberación del dogma y, por tanto, la recuperación de la libertad del arte que consagró Rubén Darío, sino precisamente lo que caracteriza a la novela del *poeta doctus*. Esto no quiere decir que García Márquez se haya convertido en a propósito de su reinvención

de Bolívar en un *poeta doctus* Su confesión de inexperiencia historiográfica limita la posibilidad de esta designación, pues el *poeta doctus* merece este nombre porque para él la ocupación con la erudición universitaria le es familiar. Pero *El General en su laberinto* tiene en el contexto del desarrollo de la novela del llamado *boom* un doble interés: asimila, si cabe así decir, un tipo de novela europea, esto es, la del *poeta doctus*, nacido de tradiciones culturales completamente extrañas a las hispánicas, e inaugura con ello la posibilidad de una crítica social y política más radical, pero no por eso no tan panfletaria y esquemática como la inspirada por un marxismo-leninismo abreviado, como el que subyace a la novela indigenista de un Jorge Icaza (1906-1978) o de un Ciro Alegría: más radical en el sentido de que no busca la causa de la injusticia en los resultados de una política mezquina, sino en la raíz de esa política. La crítica social y política de la novela indigenista tenía su norte en una revolución social nacida de situaciones y tradiciones muy diferentes de las hispanoamericanas. La que intenta García Márquez, sin ser nacionalista, recurre a la historia propia que, vista con los ojos del presente, es la historia de una esperanza y de un fracaso. Pero este recurso a la historia propia no implica una reconstrucción del pasado. García Márquez no se ciñe en este recurso a las esperanzas iniciales, sino al fracaso final. Su Bolívar recorre las mismas estaciones del Bolívar histórico que se venera y que se discute. Con todo, aunque en muchas opiniones del Bolívar reinventado se reconocen, citas levemente modificadas, del Bolívar histórico, ellas adquieren un significado semejante al que tuvo el Quijote que en el famoso cuento de Borges reescribió miméticamente Pierre Menard. Es decir, aunque dicen lo mismo, lo que significan es diferente. Esto no ocurre solamente con las citas, sino también con las opiniones que García Márquez deduce del material histórico que investigó. Ya en las primeras páginas de la novela Bolívar llama a sus enemigos el "partido demagógico" o los demagogos. Mucho más adelante habla de los liberales y dice que

se robaron todo, hasta el nombre del liberalismo. García Márquez da con esto un salto histórico sutil, pues en vida de Bolívar no se había formado una agrupación política que se llamara partido o partido liberal, al que García Márquez se refiere claramente en este contexto. Los enemigos de Bolívar fueron los allegados políticos del General Francisco de Paula Santander, de quienes se derivó más tarde el partido liberal colombiano, que invoca a Santander como su inspirador y su patrono ideológico. El inventor de Macondo recuerda uno de los capítulos más conocidos de la historia inicial de la República independiente, el de la conspiración septembrina (25 de septiembre de 1828). Sus enemigos intentaron asesinarlo y de esta muerte lo salvó Manuela Sáenz. Se discute todavía si Santander fue el autor intelectual de esa conspiración. Pero al traer a la memoria ese acontecimiento, García Márquez pone en boca de los adictos de Bolívar la opinión de que el castigo que se le impuso fue justo no tanto por su participación, sino por el "cinismo de ser el primero que apareció en la plaza mayor para darle un abrazo de congratulación al presidente". García Márquez no asegura que el General Santander participó o no en la conspiración. Lo que pone de relieve es el cinismo y la hipocresía del llamado Hombre de las leyes, del "graduado más eminente de aquel cubil de leguleyos". No es el Bolívar reinventado, su inventor quien dice esa frase, con la que alude a un *topos* de la crítica colombiana, esto es, "lo santanderino". Este adjetivo denota cinismo, hipocresía y formalismo de leguleyo, y además del cubil y las estatuas y los cuadros épicos que legaron su imagen a la posteridad, constituye la contribución más duradera del general Santander a la política colombiana. En el cuento citado "Pierre Menard, autor del Quijote" observa Borges que entre el Quijote de Cervantes y el de Menard ocurrieron muchas cosas, entre otras el mismo Quijote. Entre el Bolívar histórico y el reinventado de García Márquez, cabría decir variando la frase de Borges, ocurrieron muchas cosas, entre otras el fracaso de Bolívar. Este

fracaso produjo diversas plagas. En una conversación entre Bolívar y su fiel y franco amigo Antonio José de Sucre, el vencedor en Ayacucho, rehúsa la propuesta de Bolívar de que lo suceda en la Presidencia. El fundador de Bolivia y polo moral opuesto del General Santander arguye que "nunca gobernaría una nación cuyo sistema y cuyo rumbo eran cada vez más azarosos. En su opinión, el primer paso para la purificación era apartar del poder a los militares, y quería proponer al congreso que ningún general pudiera ser presidente en los próximos cuarenta años [...] pero los opositores más fuertes de esta enmienda serían los más fuertes: los generales". Estos más fuertes han sido una de las plagas. Pero esta plaga se funda en otra, que García Márquez solo insinúa cuando habla del General como el más eminente graduado en aquel cubil de leguleyos. La frase se encuentra en el contexto que recuerda la conspiración septembrina. Bolívar trae a su memoria, con esa ocasión, la época en la que el General Santander colaboró con él y lo llamó el Hombre de las leyes. Este eminente leguleyo, este Hombre de las leyes conspira en nombre de la ley. Esta es la otra plaga. Ningún dictador ha conspirado en nombre de la fuerza sino siempre en nombre de una ley, sea esta moral o política o constitucional. Pero con esto se plantea un problema crucial del Estado moderno de derecho, esto es, del Estado liberal. No lo conocen explícitamente ni García Márquez ni sus jueces de la Academia colombiana de la historia, pero la histérica reacción de estos últimos ante la novela delata que no es solo la figura histórica de su patrono supuestamente mancillado, sino lo que él representó y representa en la historia de Colombia, lo que desató sus curiosas iracundias. Es la larga crisis del liberalismo mismo, que en Europa fue un elemento concomitante del surgimiento de los fascismos. "Ningún congreso salvó jamás una república" dice el Bolívar reinventado. La frase expresa, más bien, la experiencia histórica de Colombia en particular y de Hispanoamérica en general. Frases semejantes llenaron la literatura política europea de los años veinte

y treinta y la hispanoamericana de los años cuarenta. La crisis del parlamentarismo o, dicho con el título de la obra de un politólogo argentino de esos años, "la crisis del Estado del derecho liberal-burgués"[221] sirvió de justificación ideológica a los regímenes totalitarios. García Márquez no pretende cosa semejante. Pero no cabe duda de que en su confrontación Bolívar-Santander, y en su inexpresa contraposición Sucre-Santander, entre otras, sugiere, con melancolía política la posibilidad de una actitud y de una praxis sociales y políticas que superen las que él ve representada por el leguleyo liberal General y sus seguidores, esto es, la que acuñó el liberalismo. Esa actitud que fue posible se funda en una ética del amor, de la nobleza, de la franqueza y del ascetismo político racional, como la ejemplifica en su descripción de Antonio José de Sucre. Esa ética puede conducir a la desilusión, pero no al despecho, a la resignación por el conocimiento y apreciación analítica de la realidad. Por eso rehusó Sucre la propuesta de Bolívar. Amor, nobleza, franqueza, ascetismo, conocimiento y apreciación analítica de la realidad, son características, a primera vista, de un ser utópico y romántico. Pero solo a primera vista. Pues estas características son las de un dandy, tal como lo describió Baudelaire en su ensayo "El pintor de la vida moderna" (1863). El dandy, dice allí, es el último héroe en una época de confusión, cuando la aristocracia no ha decaído del todo y la democracia no se ha establecido todavía. Él posee lo que no se puede adquirir con dinero ni con poder, es decir, inteligencia, moral y elegancia. Baudelaire no tuvo en mientes a Saint-Just, el revolucionario que justificó con fría lógica política la ejecución del rey, el bello y elocuente revolucionario que en el proceso que se le hizo, al percibir

221 *La crisis del estado de derecho liberal-burgués* (1938) es el título del libro del reconocido constitucionalista argentino Arturo Enrique Sampay (1911-1977). Peronista, nacionalista católico, llamado "padre" de la Constitución argentina de 1949; esta Constitución fue impulsada por el primer gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1952). [N. de E.]

el rumbo prefijado por los fanáticos, prefirió no pronunciar su discurso de defensa, que llevaba en su bolsillo. Su silencio sustituyó toda amargura y todo *pathos*. Era un revolucionario, no un militar, un político, no un leguleyo. Y como casi todos los que dirigieron los primeros pasos de la Revolución Francesa (1789), era un intelectual, hijo de los intelectuales de la Ilustración. Y si Baudelaire no pensó en él cuando caracterizó al dandy, fue porque éste se colocaba por encima de la política, al margen de los unos y de los otros. Saint-Just y el Dantón que con material histórico dramatizó Georg Büchner (1813-1837) en su famosa pieza *La muerte de Dantón* fueron llevados a ser dandys por su acción política. El silencio de Saint-Just y la coquería sarcástica con la muerte de Dantón cuando fue llevado al patíbulo, son gestos de un intelectual, que inmutable, guiado por la razón, se pone, como el dandy de Baudelaire, al margen de los unos y de los otros. El Bolívar reinventado de García Márquez fue un intelectual. Resulta hoy trivial recordar sus famosos discursos y muchas de sus cartas para señalar en ellos las huellas de sus lecturas críticas y la lógica de su reflexión. García Márquez menciona varias veces las cajas de libros o los pocos libros, según las circunstancias, que lo acompañaron en sus viajes y su sed insaciable de lectura. Pero a diferencia del General legalista Santander, el intelectual Simón Bolívar no busca en la lectura normas, sino placer y enriquecimiento. En las manos de Santander, Bentham se convirtió en un catecismo; en las de Bolívar, Plutarco, Montesquieu, Rousseau, entre tantos más, adquirieron la vida que lleva todo libro, es decir, su incorporación al fuego iluminador de propia inteligencia. La interpretación de Colombia de García Márquez se funda en la ya conocida contraposición, costa caribeña - páramo bogotano. Aunque García Márquez pretende con su novela ejemplificar esa contraposición en las figuras de Bolívar y sus fieles y Santander y su cauda histórica de leguleyos, cuando quiere destacar la actitud macondista de Bolívar, el héroe que pronuncia el castellano con las peculiaridades

de un caraqueño y que usa frecuentemente giros y palabras propias de los paisanos o del arquetipo de los paisanos de su reinventor, se le escapa el asunto. El General legalista Santander puede encarnar el estilo de pensamiento y de conducta que en *Cien años de soledad* representa en parte Fernanda del Carpio. Esta es, de paso, una caricatura de Miguel Antonio Caro, latinista y ultramontano, cuya herencia de católico a marcha martillo y puntilloso, confluye con la del leguleyo Santander. Pero el Bolívar macondizado de García Márquez ya no cabe, ni menos aún es continuación o prefigura, en la cadena de los Buendía. El material histórico que investigó y la figura misma que reinventó impiden que cuando el Bolívar macondizado diga, por ejemplo, "pinga" o "Vámonos" el lector pueda reconocer en él a algún paisano de los Buendía o de García Márquez. En el mundo macondiano, Bolívar sigue siendo un dandy. No se inmuta cuando se entera por boca de Manuela Sáenz de las conjuraciones contra él. No olvida denuestos y traiciones, pero carece de rencor. Llama a Santander "Casandro", que no es un apodo sino una abreviatura de la personalidad que se esconde tras las leyes. El efecto compensatorio del insulto lo reserva a sus pesadillas, en las que el General aparece desfigurado. Las derrotas no le hacen perder su dignidad y su autoridad. La imagen de Bolívar que García Márquez pinta con cierta morosidad, especialmente en la segunda parte, ya está esbozada esencialmente en el primer párrafo de la novela. Enfermo, "se agarró sin fuerzas de las asas de la bañera, y surgió de entre las aguas medicinales con un ímpetu de delfín que no era de esperar de un cuerpo tan desmedrado". Es la misma fuerza con la que el desmedrado, a quien se creía agonizante en Pativilca, "atravesó una vez más las crestas andinas, venció en Junín, completó la liberación de toda América española con la victoria final de Ayacucho, creó la república de Bolivia, y todavía fue feliz en Lima como nunca lo había sido ni volvería hacerlo jamás con la embriaguez de la gloria". Esta enumeración de las victorias del casi moribundo Bolívar

recuerda el ritmo hímnico de las líneas con las que Rodó inauguró su memorable ensayo sobre Bolívar. Pero lo que en ese ensayo irradiaba fervorosa esperanza y fuerza, que cierra las puertas a la enfermedad y al fracaso, se trasforma en la imagen del Bolívar de García Márquez en melancolía, debilidad y fracaso. El revolucionario enfermo y débil, calla sus flaquezas y las trasmuta en victoria y serenidad. Al acercarse al fin de su laberinto, el héroe replica a sus enemigos y vencedores con el silencio del dandy. Entre el Bolívar de Rodó y el de García Márquez media casi un siglo de cataclismos políticos universales, entre ellos el que el mundo llamado democrático contempla con displicencia paradójica y voluntariamente eficaz, esto es, la auto-destrucción de Hispanoamérica. Atónito cuando pusieron de presente la inminencia de su muerte, dijo el Bolívar inmacondizable de García Márquez: "Carajos, ¡cómo voy a salir de este laberinto!". García Márquez asintió al acto de entrega del Premio Nobel envuelto en una túnica blanca, cuya versión macondo-caribeña tiene su nombre que recuerda la pronunciación china de algunos sonidos de las lenguas occidentales: liqui-liqui. Con ello y con su interpretación macondiana de Colombia, el creador de los Buendía que satirizaba en la figura de Fernanda del Carpio el peninsularismo pertinaz de una cierta clase social no sólo bogotana, repetía más acentuadamente un fenómeno peninsular: el que encarnó Federico García Lorca. Con la precisión que los feligreses suelen llamar irreverencia, Borges lo llamó "el andaluz profesional". García Márquez es el caribeño profesional. No cabe duda de que la repetición es involuntaria, pero precisamente por eso es significativa. Pues el fracaso y el laberinto de Bolívar consisten en que pese a las guerras y victorias de la Independencia, Hispanoamérica sigue prefiriendo los yugos. La novela sobre Bolívar termina casi cíclicamente, es decir, con la frase levemente variada con la que veintidós años antes había clausurado *Cien años de soledad*, "porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenía una segunda

oportunidad sobre la tierra". Su Bolívar reinventado ya no volverá a ver ni la luz, ni las nieves ni las flores que ve desde su ventana, porque "llegó a los últimos fulgores de la vida que nunca más, por los siglos de los siglos, volvería a repetirse". Esta idea de que la muerte pone punto final a la vida sería un ripio aderezado poéticamente, si antes de llegar a ese final retórico, García Márquez no hubiera descrito lo que lo que su Bolívar, en medio de la fiebre, anunció que iba a hacer en el futuro: "Entonces escalaremos el Chimborazo y plantaremos en las cumbres nevadas el tricolor de la América grande, unida y libre por los siglos de los siglos" (Un cliente de la pornografía castiza, a quien suelen llamar escritor, es decir, Camilo José Cela, decía que sus enemigos contribuían a su gloria). Los miembros del pelotón de historiadores que condenaron a García Márquez para condenar una vez a Bolívar corrigen involuntariamente el ripio poético con que García Márquez cierra su novela. Ellos ponen de presente, también sin proponérselo, que para salir del laberinto de la inconsciencia que ellos cultivan, es preciso repetir las guerras de la Independencia. Queda la esperanza de que esto no tenga que ocurrir "por los siglos de los siglos" y de que el dandy e intelectual Simón Bolívar no tenga que comandar para realizar sus proyectos de futuro tropas de soldados paisanos de los Buendía armados intelectual y físicamente con lucrativos liqui-liquis. Pues esto significaría que se pasa del paludismo del "realismo mágico" al espejismo alucinante. Mientras esto no ocurra, el Bolívar de García Márquez, justamente por ser inmacondizable, invita a no perder la esperanza. Es seguro que el *poeta doctus* conoce unas líneas muy citadas de un poema de Hölderlin que dicen: "pues allí donde crece el peligro, crece también la salvación". En la pregunta exclamativa del Bolívar de García Márquez: "Carajos, ¡cómo voy a salir de este laberinto!", se encuentra la respuesta: con ayuda del dandy e intelectual Simón Bolívar.

"dos veces humor". A propósito de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez y *El toque de Diana* de Rafael h. Moreno Durán[222]

Con diferencia de tres meses aparecieron a comienzos del presente año dos novelas de dos autores colombianos: *Crónica de una muerte anunciada*[223], del ya legendario Gabriel García Márquez, y *El toque de Diana*[224] de Rafael Humberto Moreno Durán. La diferencia de tiempo es casual, pero adquiere el carácter de una diferencia muy profunda: no sólo la que media entre un autor consagrado que tiene seguro el éxito y la apología, y un autor que comienza y que por eso tiene seguros la indiferencia y algunos pocos juicios positivos, sumarios casi siempre; ni tampoco la que separa a las

222 Publicado en *Quimera*, No. 14, Barcelona, 1981, pp. 67-70, con el título "Dos veces humor". Dio origen a una agria polémica con Ricardo Cano Gaviria, sin resultados trascendentales, que concluyó con un ensayo inédito de Gutiérrez Girardot: "Una comedia de errores". Se resume la polémica en un párrafo al final: "Otra confusión: la comparación de dos novelas no pretende dilucidar la cuestión de la sucesión literaria de García Márquez en Colombia. Puede ser que Cano Gaviria aspire a esa sucesión, pero eso es una cosa privadísima de Cano Gaviria que nada tiene que ver con la crítica y la historia literaria. Si eso –además de las suspicacias– es lo que ha visto Cano Gaviria en mi reseña de las dos novelas, *Crónica de una muerte y El toque de Diana*, entonces ha perdido el tiempo en refutarme, en comparar obsesivamente con intención peyorativa una novela de Moreno Durán con la obra y la persona de García Márquez, y sobre todo en prestarle tan flaco servicio a su cliente involuntario. ¿Necesita García Márquez que para su defensa se utilicen tan dudosos procedimientos como el de la tergiversación, la falsificación, la suspicacia cocineril y la arrogancia del ignorante? "Tres veces humor": este artículo de Cano Gaviria propone, involuntariamente, una alternativa. ¿Se trata de una comedia de errores o de un auto de fe, de mala fe? ¿Y qué tienen que ver los rencores de Cano Gaviria con la literatura? Se trata, pues, de un auto de fe, de mala fe". [N. de E.]

223 La Oveja Negra, Bogotá y Bruguera, Barcelona, abril 1981.

224 Montesinos, Barcelona, enero 1981.

"generaciones", por decirlo con un concepto vago y mecánico, sino la que hay entre una temprana, pero evitable senectud y un impulso disciplinado, entre un narrador que confía demasiado en la fuerza de la anécdota sorprendente y en su capacidad de invención y otro narrador que a esas dotes agrega el trabajo de taller, si por esto se entiende no sólo la elaboración de la prosa, sino igualmente la documentación y la lectura.

En los países de lengua española ha predominado el narrador confiado en sus propias fuerzas, para el que la lectura y la documentación son incidentes, "gajes del oficio" y no instrumentos de trabajo y alimento de la imaginación, quizá por una pertinaz influencia de la idea romántica de originalidad, aunque sin duda también por la situación social del escritor que durante mucho tiempo no fue favorable a la formulación de una conciencia profesional, ni en los autores y menos aún en las editoriales. Aunque el *boom* ha modificado en parte esa situación, falta en el mundo editorial su indispensable complemento: el editor que sabe conciliar sus intereses económicos con la difusión de calidad literaria y para quien un autor adquiere en su empresa la posición de un empleado libre que cuenta con la protección que le concede el editor a cambio de sus productos y de sus proyectos[225]. Pero este

---

225 Favorecidos por la estela de lectores que consagró a los autores del *boom* latinoamericano, por el consumo masivo de novelas en la Península, en las últimas dos décadas al menos, y sobre todo por la presencia dinámica de las multinacionales del libro como Planeta y Santillana (especuladores por naturaleza), una docena de novelistas colombianos más jóvenes han logrado conquistar un público lector que garantiza su profesionalización literaria. El asunto es equívoco. Desde Fernando Vallejo hasta los más reciente nombres han encontrado un ambiente muy diferente de un Juan Rulfo, Julio Cortázar o García Márquez al inicio de sus careras literarias. Hoy tienen editoriales poderosas con tirajes continentales, ferias y conferencias patrocinadas, premios multimillonarios, revistas y magazines literarios cortados para sus caprichos y las expectativas de llevar sus obras al cine y televisión, independiente de la calidad de la novela. Tienen todo menos editores de la calidad de Ángel Rama o críticos tan exigentes como Rafael Gutiérrez Girardot. [N. de E.]

editor, que como Cotta o S. W. Fischer o Rowohlt en Alemania o Faber & Faber en Inglaterra contribuyó al florecimiento de la literatura en esos países, supone una "sociedad lectora", como se dice en términos de la moderna sociología literaria, que no se ha formado aún en los países de lengua española y tampoco en España, pese a su pronto ingreso en la Comunidad Económica Europea que nada tiene que ver con la Europa histórica y cultural. En los países de lengua española, la carencia de la "sociedad lectora", formada en Europa en un largo proceso iniciado en el siglo XVIII, ha permitido que en vez del editor como empresario y fiel y discreto crítico, lector y estimulador de sus autores, comience a surgir, justamente con el *boom*, la figura del especulador que, ignorante de la literatura, comercia con nombres, no con textos; con famas, no con cualidades: el "agente" literario (a lo Carmen Balcells y su imitadora Michi Strausfeld) o el "gerente" editorial.

Crónica de una muerte anunciada, de García Márquez, debe a la compleja maquinaria del mercado su monumental lanzamiento: es como el de un globo, cuya dimensión se debe al aire, cuyo movimiento al fuego de la propaganda y el elogio, y en el que no hay pesas porque lo que estaba destinado a ejercer su función (el texto) está tan hinchado como el balón: desde la tipografía hasta la narración misma. A partir de la revelación de Ángela Vicario[226] hasta el final, García Márquez no hace otra cosa que inflar páginas y páginas con detalles excesivos, aunque llenos de ingenio, y que delatan no solamente el placer del autor en el despliegue del gracejo (la borrachera del hermano, la medalla de oro que Santiago Nasar se había tragado a los cuatro años), sino la falta de disciplina para dar cauce a ese placer y la necesidad de llenar papel. No a esta necesidad, sino a un empobrecimiento de la fantasía (disculpable, sólo en parte, con la frase de Borges de que "la historia de la humanidad es la historia de unas cuantas metáforas") se deben

[226] p. 65 de la edición de La Oveja Negra.

algunos *reprises* de aciertos de *Cien años de soledad*: el recorrido de la bala que se le disparó al padre de Santiago Nasar recuerda al recorrido del hilo de sangre en su mejor novela, y, de paso, a las peripecias de objetos en las películas cómicas del cine mudo de los años veinte; los once meses que estuvo despierto Pedro Vicario recuerdan la peste del insomnio de Macondo, que allí tiene un sentido profundo, en tanto que en la *Crónica* es sólo un incidente más; la familia de Bayardo San Román es una reminiscencia de la de Fernanda del Carpio de *Cien años…* y el instructor del sumario que "llevaba todavía el vestido de paño negro" de la Escuela de Leyes hace pensar en los abogados "vestidos de negro" que eran apoderados de la compañía bananera en su obra maestra, aunque en la *Crónica* lo provee de un aditamento irrealista (no fantástico, que en este caso no es su propósito): el anillo de oro con el emblema de su promoción[227]. Esta es una costumbre universitaria "gringa", no conocida en la época de los acontecimientos que narra. El aditamento no quita ni pone a la figura accidental, pero sí quita al narrador García Márquez: la fantasía también tiene sus leyes, y nada lo ilustra mejor que el cuento "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" de Borges: la precisión y coherencia de los datos con los que Borges construye ese "Orbis tertius" es justamente lo que hace posible ese mundo fantástico. Pero García Márquez no construye aquí un mundo fantástico, de modo que las incoherencias son sólo gracejo o placer en la incoherencia misma. La *Crónica* recuerda a ciertas películas del Oeste por su esquema. La fatalidad del asesinato hace que el lector sospeche de antemano que ni Santiago Nasar ni Divina Flor vean el mensaje que un anónimo metió debajo de la puerta para avisarle que lo estaban esperando para matarlo; y

227 Ernesto Volkening había advertido este impulso de incontinencia verbal de García Márquez, ya en *El Otoño del patriarca*, en su ensayo "El patriarca no tiene quien lo mate" (1975). Lo que atribuye el crítico alemán naturalizado en Colombia al "estado de hermetismo" era insospechadamente "fiebre del oro", para acudir a una metáfora garciamarquina. [N. de E.]

que cuando el narrador habla de los seguros presentimientos de su madre, el lector adivina que en esa ocasión la madre no va a presentir nada relacionado con la muerte anunciada. También adivina el lector que cuando Bayardo San Román quiso comprar la ortofónica y Ángela Vicario no accedió, éste comprará todos los boletos de la rifa, cosa que ocurre efectivamente en la página siguiente. Una crítica alemana, Anneliese Botond, sólida aunque inclinada a la especulación, asegura en la reciente reseña de la novela que ella contiene una sutil crítica al cristianismo, y la relaciona, por los nombres de los personajes (Pedro y Pablo, Ángela y Nasar = Nazareno) con el acontecimiento central del cristianismo. La interpretación es más sutil que la supuesta crítica, presupuesto implícito en la concepción de la historia política de Colombia en García Márquez. Lo que caracteriza a la *Crónica*, además de un abuso estilístico de la conjunción adversativa "pero", especialmente en la segunda parte, es decir, a partir de la revelación de Ángela Vicario; y de frases triádicas ("velar a los enfermos, confortar a los moribundos y amortajar a los muertos"; "era de buen beber, separador de pleitos y enemigo de los juegos de manos", por ejemplo), cultivadas con deleite por el castizo Ricardo León (1877-1943), es precisamente su carencia de sustancia. Como un *perpetuum mobile*, narra por narrar. La *Crónica* podría cerrar un ciclo en la obra de García Márquez e inaugurar otro: el ciclo de la invención y el de las memorias, respectivamente. Pero si se miran estos supuestos ciclos en el horizonte de la historia de las letras hispánicas, ellos significarían un retroceso a posiciones anteriores a las del *boom*. A la de Camilo José Cela, por ejemplo, cuya ignorancia no es *docta*, sino a medias, paliada a vuelo, y que por eso se ha convertido en un lugar de sí mismo: García Márquez se repite con entusiasmo, y su mención de Nietzsche en la *Crónica* (págs. 129-130: "las notas marginales […] —del instructor del sumario, que conocía muy bien a Nietzsche— parecían escritas con sangre") parece un eco de la mención de Nietzsche que popularizó,

entre otros, Mariátegui, que a su vez recuerda a la *erudición* con la que Cela refrita a Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz y Ortega y Gasset en su reciente interpretación de España. Pero esos retrocesos no quitan el mérito al encanto narrativo de García Márquez, cuya *Crónica de una muerte anunciada* comienza a parecerse a los amenos artículos de Germán Arciniegas, cuando éste ya no tuvo más que decir: sin perder su brillo contó todo lo que veía, oía y le acontecía, es decir, comenzó a escribir sus "memorias" al hilo del día. *Cien años de soledad* sigue siendo *el* libro de García Márquez, quien al revés de tantos escritores que comienzan medianamente para llegar a una plenitud, comenzó con una plenitud para deshacer el camino.

En cambio, *El toque de Diana* de Rafael Humberto Moreno Durán sigue el camino contrario: frente a *Juego de Damas*[228], su primera novela, ésta significa un considerable avance dentro de la continuidad de su estilo. Considerarla "madura" sería tanto como decretar la extinción prematura de un proceso de enriquecimiento y profundización que no es aceptable con tales categorías, porque la madurez es producto del tiempo y de la experiencia, no de la disciplina con la que, en este caso, Moreno Durán armoniza su pericia literaria, su riqueza inventiva y su variada documentación literaria. El juego con el sentido de las palabras y de los giros, muchos de ellos tomados prestados del lenguaje coloquial colombiano, que de por sí ya está lleno de alusiones burlonas; el desbordamiento del humor, revés en muchos casos (como cuando se refiere a la situación de su país) de una resignada y a la vez crítica aceptación de la realidad, y el gozo con el que pone sus lecturas al servicio de la risa (en la fiesta matrimonial, por ejemplo, los "violines de Hungría", de un verso de Rubén Darío, intensifican burlonamente la descripción de la escena): todo esto distrae al lector de un talante lírico contenido, que se manifiesta sólo en las últimas líneas de la

228 Seix Barral, Barcelona, 1977.

novela. Lo que esta cuenta es la historia de un adulterio, consentido y quizá fomentado por el marido engañado, el extravagante mayor Augusto Jota Aranda. Su mundo y el del amante de su mujer son completamente diferentes, y lo que los une es la mujer, Catalina, o más exactamente, la actitud negativa que los dos tienen, en diverso grado, frente a ella: fastidio ambiguo el marido, molestia resignada, el seductor. Pero en el triángulo de esta relación, todo gira en torno al curioso Mayor. Los diálogos entre Catalina y su amante se refieren constantemente al Mayor, y éste, a su vez, tendido en su cama, recuerda, y al hacerlo, ocupa el primer plano de la narración, porque sus recuerdos son la historia de sus relaciones con Catalina y la suya propia, la de su ambiguo fracaso, y la de Catalina y otros personajes de la novela. Tendido en su cama, como Balzac, el Mayor Augusto Jota recuerda y narra una pequeña "comedia humana", no solamente la suya como militar, con las corrupciones casi innatas a esa extraña profesión (la erudición histórico-militar de Augusto Jota es un sustituto de las batallas gloriosas que nunca han ganado y en las que no han participado los militares latinoamericanos desde que existen como ejército regular), sino como marido. Pero ese fracaso es ambiguo, porque lo que este peculiar adulterio doble (Augusto Jota lo comete, a escondidas, con Diana) pone en tela de juicio es la institucionalización del eros por el matrimonio. El eros libre y la liberación del eros en una sociedad que siempre lo ha reprimido y anatematizado constituye, en el fondo, el tema principal de la novela: el tema adquiere su culminación en la descripción de la plaga de la Machaca, del bicho que cuando pica a un hombre lo envenena de tal manera, que sólo se puede salvar de sus consecuencias mediante la inmediata ejecución del acto sexual[229]. Como las mujeres que en caso

229 La leyenda Machaca no es solo un juego o invención literaria; fue una muy extendida invención popular, en los años setenta en Colombia, para facilitar las relaciones sexuales libres o no matrimoniales, con la carga de humor y picardía propia de países latinoamericanos. El único antídoto ante la picadura del misterioso insecto era hacer el amor en las siguientes doce horas. Podría asociarse

de guerra o de catástrofe se ofrecen de enfermeras, las de la sociedad (hispana, pero no sólo hispana) en que vive Augusto Jota, se ofrecen a salvar a los que han sido víctimas de la Machaca (nombre de insecto fantástico, pero descrito con precisión zoológica, que insinúa muy claramente los roces del acto sexual), y ese ofrecimiento no sólo descubre que el velo de castidad impuesto por las convenciones sociales es una hipocresía, sino que las mujeres son la cristalización del eros, pero sólo de un eros voluptuoso, que se sirven de todos los medios posibles (el latín, por ejemplo, fue el vehículo que le sirvió a Catalina para unirse con Augusto Jota) para cumplir su destino. Las feministas han creído comprobar que este punto de vista o concepción de la mujer la degrada porque la convierte en "objeto de placer" y así la reifica, del mismo modo como se ha reificado, alienado, al hombre, en sentido de ser humano, y al proletario. Puede ser, pero esta aplicación peculiar de la dialéctica marxista, bastante desteñida por lo demás, a la realidad histórica y al hecho biológico que se alaba con la consigna de que *vivre la différence*, el feminismo, en otras palabras, es todavía una utopía o una visión utópica, que no comparten en general las mujeres bellas en ninguno de sus aspectos. Aunque parezca paradójico, el eros libre que postula Moreno Durán en esta novela, no es otra cosa que una liberación de la mujer de las convenciones sociales que la oprimen y frustran social y personalmente, para que se plenifique en el eros, para que rompa el tabú convencional y social del catolicismo visceral de los hispanos. Es tan fuerte, que sólo una peste como la de la Machaca puede romperlo, sin violar, antes por el contrario, cumpliendo las normas de la caridad cristiana. La novela no es, empero, una novela de tesis, como la tremenda y sensacional *El escándalo* (1875), de Alarcón, o como cualquier novela de Pereda, antecedente de

al intenso proceso de masificación urbana y universitaria, modernización y secularización –parcial– que experimentó la sociedad colombiana en esas décadas. [N. de E.]

cualquier novela del "socialismo realista" latinoamericano. Moreno Durán no demuestra nada, sólo *muestra* una realidad pervertida, y no lo hace acusando, que es la forma más patética y también ineficaz de mostrar, sino burlándose y riéndose de ella.

Dos veces humor: el de García Márquez en su *Crónica de una muerte anunciada* es chiste intrascendente, fundado en una afirmación nostálgica y gustosa del pasado; el de Moreno Durán exige una liberación del pasado y articula una realidad contemporánea, la del fin de la familia y con eso la desvalorización del matrimonio como su célula. ¿Quién desvirgó a Ángela Vicario es el problema que se plantean los lectores de la *Crónica* de García Márquez?: ¿Ella misma o el narrador? ¿Quién violó, pues, el código del honor? La pregunta que se hace el lector de *El toque de Diana* es: ¿cuándo preñó Augusto Jota a Diana? Las dos novelas insinúan sus respectivas respuestas a estas preguntas, desde una perspectiva temporal: la primera se sitúa en el pasado, la segunda en un presente que ha roto con ese pasado. Eso, naturalmente, suponiendo que las preguntas sean relevantes. Pues más importante que esas preguntas es comprobar que mientras el humor de García Márquez es sólo superficie, el de Moreno Durán además de ser un juego irónico, a veces despiadado e irreverente, pero siempre gozoso con las personas, las situaciones y las palabras, encubre un mundo complejo como es el de las relaciones humanas con sus laberintos, sus frivolidades, sus sutilezas, centrado en la relación humana por excelencia, esto es, en la del eros y el amor. Pedro, Pablo, Ángela Vicario, los San Román, Cristo Bedoya y el obispo y las otras figuras de la *Crónica* de García Márquez son las marionetas de un determinado código social que obedecen sin problema alguno y que aun cuando contravienen normas sociales, lo hacen amparándose en las excepciones que previene ese código. El Mayor Augusto Jota de *El toque de Diana* y Catalina (dibujados con la simpatía que siente el novelista por las debilidades de sus personajes —como Jean Paul, Moreno Durán glosa a su Catalina;

y como Sterne en su *Tristram Shandy*, registra las distracciones prosaicas que pueden ocurrir en medio del fervor sexual, lo que no quiere decir que Moreno Durán sea "nuestro" Jean Paul o "nuestro" Sterne), encarnan la violación de ese código, que obedecieron con desgana cegados por un momento de entusiasmo. La ambigüedad de las actitudes plantea la duda, más que el problema, del camino a que ha de llevar esa contravención, no porque ella amenace a un orden, sino porque para el humorista en esta "nave de los locos" que es el mundo (para decirlo con el título de una novela del barroco alemán, la de Sebastián Brandt) todo es aventureramente incierto y toda seguridad es, por consiguiente, digna de risa. Al humorista no le interesa la regla, ni tampoco la excepción que la confirma, sino la excepción que la pone en tela de juicio. En eso, entre otras cosas más, consiste la libertad.

Mientras tanto, la *Crónica de una muerte anunciada* sigue vendiéndose como el pan, García Márquez sigue haciendo un divertido *strip-tease* para la cadena de periódicos que ha comercializado la fama de sus *Cien años*, y las sociedades hispanas siguen teniendo miedo a la libertad, aun a la libertad aparentemente extravagante del Mayor Augusto Jota, de *El toque de Diana*.

Crítica a las élites en *Los felinos* del canciller De Moreno Durán[230]

Que Marta Traba (1930-1983) en *Homérica Latina* (1979), Juan José Saer (1937-2005) en *El entenado* (1982) hayan recurrido a las crónicas de indias y como Ricardo Piglia (1941) en *Respiración artificial* (1980) pongan el presente de América Latina en relación con su pasado, para aclarar el presente críticamente, tiene un sentido especial. La novelística indigenista crítica-social había simplificado los problemas sociales y políticos del presente latinoamericano en forma drástica y lo había tratado abstractamente. La literatura del *boom* había ampliado el horizonte de este presente, pero solo un representante de este exitoso grupo, Gabriel García Márquez había entendido el presente como producto de la historia: *Cien años de soledad* son 100 años de historia de Colombia, desde aproximadamente mediados del siglo pasado hasta el presente del presente[231]. Pero García Márquez había hecho esta historia, gracias al humor, la exageración y la caricatura, tan irreconocible que se puede pensar que él creó por ello un lugar mítico, Macondo. La recurrencia a la historia colombiana no fue interpretada por algunos críticos literarios colombianos como tal sino como pretexto para la creación del mito Macondo. Pero la situación política y social de Latinoamérica se tornó desde mediados de los años sesenta más crítica, y la explicación de ello —por ejemplo la que había dado la novela

---

230 Vorlesung –Lección magistral– No. 9 correspondiente al Semestre de Invierno 1988/89. Cotejada del Archivo de Rafael Gutiérrez Girardot de la Hemeroteca de la Universidad Nacional (Bogotá). Inédita. Traducida por JGGG. Título original: "Rafael Humberto Moreno Durán. En torno a la novelística latinoamericana del presente". [N. de E.].

231 Se entiende siglos XIX y XX, por la fecha de redacción de este escrito. [N. de E].

indigenista— es decir, del imperialismo, era cada vez menos efectiva. Lo que un historiador como José Luis Romero había hecho mucho antes, es decir, tratar la historia de América Latina no como cronología de acontecimientos sin una relación interna, sino como proceso, fue para la novelística, en vista de la situación incomprensible, al menos un estímulo. El presente no es comprensible sin el pasado. Marta Traba trató de aclarar esta perspectiva de modo que subrayó una continuidad entre la época de la conquista y el presente, que presenta como identidad. Ricardo Piglia sigue un camino similar, aunque con acentos diferentes. Pero en ambos conserva este retorno a la historia como indicación, como recurso estético, que no produce una plena convicción, porque él se extraña con razón del mandamiento de la novela que variando una de las pocas frases acertadas de Curtius[232] (La geometría demuestra con figuras, la filología con textos), se puede enunciar así: la historiografía demuestra con hechos o estructuras, la novelística con personajes inventados o, si se quiere, construidos. Juan Díaz el cronista de la novela de Marta Traba es un observador, desde el que no se experimenta quién es propiamente él. Osorio, el motivo de la novela de Ricardo Piglia, es un político del que se sabe que es posiblemente un traidor, que muere en el exilio. Este carácter borroso es intencional, pues Piglia trata, como insinúa el título de la novela, de expresar la niebla que cubre la sociedad argentina por cuenta de la Junta Militar. Pero esta niebla, esta repetición de los tiempos del descubrimiento no tienen una causa abstracta. El cronista Juan Díaz, el político Enrique Osorio, son pasivos, son objetos, no sujetos de la historia. ¿Quién es propiamente el sujeto de la historia latinoamericana? ¿Son los militares? ¿Son solo los Estados Unidos? La novelística

---

232 Ernst Robert Curtius (1886-1956) fue uno de los más connotados romanistas alemanes del siglo XX, al lado de Hugo Friedrich y Karl Vossler. Fue profesor de la Universidad de Bonn. Escribió entre otros, *La cultura francesa* (1931) y *Ensayos críticos sobre la literatura europea* (1954). [N. de E.].

latinoamericana —pero también la española— han pasado por alto hasta ahora una capa, que desde hace un largo tiempo está a la sombra o determina directamente la vida política, es decir, la aristocracia. Con excepción de la novela *Casa grande* (1908) del chileno Luis Orrego Luco, que retrata la decadencia de una familia aristocrática bajo el efecto de nuevos valores burgueses y la novela *Pequeñeces* (1891) del jesuita español Luis Coloma (1851-1915), quien denuncia la vida de una familia aristocrática a causa de su frivolidad y carencia de virtud, apenas es de señalar en la novelística de lengua española una obra que trate este tema. Estas dos famosas novelas son en parte frustradas porque ellas persiguen una intención moralizante, advierten a la aristocracia e incluso la injurian, porque ella no es conforme debe ser su tradición. El tema de la aristocracia corre el peligro además de hacer degenerar la novela en una crónica o en una serie de anécdotas tan cursis como la aristocracia misma. Solo con ironía pudo salvar este peligro el peruano Alfredo Bryce Echenique (1939) en su novela *Un mundo para Julius* (1970). Pero Bryce Echenique no deseó escribir una novela sobre la aristocracia o, lo que ella se entiende en Latinoamérica, sino sobre su familia aristocrática de la que él se separó. Y ni las novelas de Orrego Luco y Coloma ni la de Bryce Echenique desearon tratar la aristocracia como un poder político o una capa que sirve al poder político y por eso se sostiene. Largo tiempo, desde el siglo XIX hasta los años cuarenta del siglo XX, había monopolizado la aristocracia de la mayoría de los países latinoamericanos comprensiblemente un ámbito político, porque él prometía satisfacer sus pretensiones y mentalidad y también en parte la satisfacía: el servicio exterior, la diplomacia. Sobre el servicio exterior no hay ninguna novela en lengua española. La carencia de una novela sobre este tema podría descansar en que al servicio diplomático lo rodea una especie de hipocresía que lo hace aparecer como algo especial. También los diplomáticos contribuyen a despertar la impresión de que son los sucesores de

la gran diplomacia del siglo XIX y que cumplen con servicios extraordinarios que los hacen intocables[233]. Así como no hay novelas de presidentes –hay novelas de dictadores-, porque el tema exigiría que haya un presidente *Anno Domini* que la escriba, es decir, un presidente novelista, lo que es hoy impensable en América Latina, y de esta misma manera no hay una novela de diplomáticos. La novela *Los felinos del canciller* (1987) del colombiano Rafael Humberto Moreno Durán, quien es señalado como ganador del premio Nadal (es decir como finalista)[234], es la primera novela de diplomáticos en lengua española, que se refiere al tiempo, al tema de la aristocracia. Pero a diferencia de Orrego Luco o Coloma no describe la decadencia de una familia aristocrática. Ella devela que la decadencia de la familia aristocrática de diplomáticos descansa en la pretensión de ser aristocrática. Pues la aristocracia de las familias de diplomáticos era una mentira. Ella tiene sus raíces en un pueblo pobre de Andalucía que no había tenido nunca siquiera significación agrícola, paisajística o económica. El pueblo era un desierto. Se llamaba Barahona y Barahona se apellidaba la familia de diplomáticos. El título de la novela *Los felinos del canciller* juega con una frase de Rubén Darío sobre Colombia: "Colombia es una tierra de leones". Felino es una especie gatuna, pero felinos son también los jóvenes de una leona o pantera. Los felinos son en esta novela Félix y Angélica, los hijos de Santiago Barahona, quien cumple con los sueños de su padre, el primer diplomático de la familia, de llegar a ser Ministro de Relaciones Exteriores. Canciller es la designación pública en Latinoamérica para ministro de relaciones exteriores. Félix y Angélica se aman, pero no solo como

233 Entre los grandes diplomáticos del siglo XIX se puede contar con figuras como Andrés Bello (1781-1865), Juan García del Río (1794-1856), José María Torres Caicedo (1830-1898), José Martí (1853-1895).

234 El Premio Nadal, que se otorga el 6 de enero, no fue concedido en el año 1989. [N. de E.].

hermanos, sino completamente y por encima de los lazos familiares, es decir, eróticamente o mejor dicho en forma incestuosa. Esta pareja no la inventó Moreno Durán. En el siglo XIX hubo en la capital colombiana, Bogotá, esa pareja, que fue famosa porque los amantes incestuosos procedían de una familia aristocrática y sobre todo porque el miembro masculino, el hermano, fue uno de los más importantes poetas de la literatura latinoamericana del cambio de siglo, es decir, José Asunción Silva. Su hermana Elvira figuraba como una de las más bellas jóvenes de la capital colombiana. Ella murió a temprana edad de una enfermedad de moda entre la aristocracia, de lo que murió también Chopin, de tisis. Su más famoso y literario-estético indicativo poema, "Nocturno", lo escribió luego de la muerte de su hermana y en memoria de ella. Poco después se suicidó. Silva fue también un diplomático. Pero sobre su amor incestuoso y sobre las razones de su suicidio no hay ni puede haber ninguna información objetiva, porque en una sociedad católica ni el incesto ni el suicidio pueden ocurrir, es decir, deben ser parafraseados. La perífrasis se llama eufemismo, es decir, dulcificación lingüística para disimular una expresión. En sociedades que como las hispánicas –aunque no solo en ellas- conciben el amor sexual, el cuerpo sobre todo como pecado, es el embarazo una contravención de alguna manera, pero algo inevitable. De este callejón sin salida se suele recurrir al eufemismo: no se dice, ella está preñada, sino ella espera, o está en estado. Este "estar en estado" es una elipsis, es decir, una omisión de una palabra o parte de una frase. En los países hispánicos ante todo ganaron estas figuras retóricas una dimensión social y un efecto. Ya el concepto del honor, que la literatura del Siglo de Oro puso en el centro de la imagen del mundo, fue una forma de eufemismo: una mujer que era seducida o violada, dejaba de serlo, si no se casaba luego con el seductor. El matrimonio restablecía *a posteriori* la virginidad perdida de la seducida, ella repetía la noche de bodas, y la seducida llega a ser luego de la seducción virgen.

Estas disimulaciones o este eufemismo caracterizan la clase alta de la capital colombiana. En la novela *Cien años de soledad*, García Márquez caricaturizó estas élites: Fernanda del Carpio la encarna. Ya el nombre de la dama Fernanda del Carpio recuerda muy claramente al romance español de la temprana Edad Media: hay un romance sobre un caballero del Carpio. Con ello deseaba García Márquez observar una propiedad, si así cabe decir, de esta capa alta, pero también de las capas altas de Latinoamérica, vale decir, la pretensión de proceder de los más viejos troncos peninsulares. El mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi había ya embestido en su novela *Periquillo Sarniento* (1816) contra esa pretensión, esta obsesión, y los científicos Jorge Juan y Antonio de Ulloa se habían sorprendido en sus *Noticias secretas de América* (1826)[235] de el celo con que las capas altas de colonias españolas se ocupaban de documentar sus orígenes sociales de las más viejas estirpes españolas. Fernanda del Carpio es algo más que una mujer que sabe hablar en latín con los obispos. Con ello deseaba García Márquez aludir a un círculo de la clase alta de la capital colombiana, que se dedicó intensivamente al estudio de la literatura latina y la gramática española y a debatir en el parlamento en latín. Este círculo de hombres hizo famoso a Colombia en Latinoamérica en el siglo XIX y le acarreó a su capital el nombre de Atenas Suramericana. Este círculo de hombres y sus capas altas eran muy conservadoras y católicas y con conciencia de estamento. Fernanda del Carpio tenía una bacinilla de porcelana con bordes dorados y el escudo de su familia en el fondo. Era tan casta que se avergonzó de ponerse la pijama en la noche de bodas en presencia del marido, lo que hizo decir a su marido que se había casado con una monja. Los padres de Fernanda del Carpio habían sido antes muy ricos,

[235] Este libro fue publicado en Londres en 1826 por David Barry, de los informes de los científicos y marinos españoles que visitaron el Perú durante años, a mediados del siglo XVIII. [N. de E.].

pero ellos ocultaban que ya no lo eran, y para ganarse el sustento de la vida debía Fernanda del Carpio tejer coronas de laurel que vendía dignamente la familia. Con ello quiere aludir García Márquez a un fenómeno sociológico que Orrego Luco había retratado con otros acentos, es decir, la inhabilidad de las capas altas, o mejor dicho de algunas de sus familias más prestantes de las capas altas de ser conscientes de la época moderna, pagar el apego a la tradición con pobreza, pero ocultar la pobreza y ganar el sostén con ciertos trabajos que podían ejecutar pero que eran propiamente inútiles: trabajos de costura. Precisamente la familia de José Asunción Silva, las tías y sus hijas vivieron de trabajos de costura. Gonzalo Barahona, una de las figuras de la novela de Moreno Durán, es un *reprise* de Fernanda del Carpio. Pero tiene como diplomático otras cualidades; no solo como diplomático, sino ante todo como hombre y político. Pero esto no significa que Moreno Durán haya hecho suyos en la figura de su novela rasgos de la heroína literaria de García Márquez. Ambos, García Márquez y Moreno Durán encontraron en la discusión crítica con la historia de su país esta constante, que no son solo constantes de su país sino de los países latinoamericanos. Los "felinos del canciller" son pues Félix y Angélica. Félix, quien había seguido la carrera diplomática contra su voluntad, es nombrado primero plenipotenciario en la Embajada de Colombia ante República Dominicana. El abuelo Gonzalo había conseguido este nombramiento porque creía y había planeado que Félix se casara allí con la hija de un Barahona, que procedía como él de una vieja casa o tronco español. No era un incesto lo que cumpliría el sueño del abuelo, el reunir las dos ramas nobiliarias del árbol de los Barahona, los Barahona de Colombia y los de República Dominicana. A su hijo Santiago, al padre de los "felinos", había el abuelo dado este encargo y para este cumplido había recurrido al Ministerio de Relaciones Exteriores, pero el diplomático había decepcionado al padre, pues se había enamorado de otra, no la

prevista Barahona, con quien se casó. Félix debía reparar la omisión de su padre y casarse con una mujer de la estirpe de los Barahona de República Dominicana. Pero ello fracasa porque la mujer prevista de la estirpe de los Barahona de República Dominicana no tenía el más mínimo interés de enamorarse de Félix Barahona de Colombia. Éste se casa con otra. Pues a pesar de que Félix, quien había estudiado matemáticas, tenía que ser diplomático, puesto que pertenecía a la estirpe de los Barahona, era diplomático, entonces se le destinó a un cargo que nunca antes había existido (en la diplomacia de algunos países latinoamericanos esto ocurría): fue nombrado "Consejero itinerante" y se le despachó a Nueva York. Ello ocurría en 1949. En Nueva York recordó la historia de su familia, a su abuelo, quien había estudiado medicina, pero que renunció a atender a un enfermo pobre y se le expulsó de su casa. Gonzalo Barahona migró entonces a la diplomacia y la filología. Se casó con una mujer rica y tenía un teotista admirable. Pero cuando estaba laborando en Londres, conoció en una recepción a una dama inglesa de la que se enamoró y decidió casarse con ella. Pero la empresa era apresurada, si no imposible, porque en esa época estaba prohibido el divorcio. Además Gonzalo Barahona era un miembro respetado del Partido conservador y consecuente adepto a la iglesia católica, que acabaría abruptamente su carrera si hiciera el mínimo intento por separarse de su esposa. Pero él encontró un camino para solucionar el problema. Una determinada ley sobre el matrimonio que la iglesia había aprobado para proteger los matrimonios católicos e impedir los matrimonios civiles, fue interpretada y manipulada por él de modo que pudo demostrar que su matrimonio, que su primer matrimonio era inválido, lo que tenía como consecuencia que si él siguiera viviendo con teotistas, faltaría contra otra ley que castigaba el concubinato. Pues si el primer matrimonio era inválido, su mujer resultaba ser una concubina. Esta manipulación de la ley por Gonzalo Barahona le abrió las puertas de la felicidad, y pudo casarse con la inglesa sin

perjuicio de la iglesia. Los dignatarios católicos estaban sorprendidos, se sentían estupefactos, pero no podían decir nada ni hacer nada contra Gonzalo Barahona, porque Gonzalo había invocado una ley que la misma iglesia había aprobado. Era la época del dominio de treinta años del Partido conservador, hacia 1890, cuando el nuncio y el arzobispo nombraban los candidatos para la presidencia y ganaban las elecciones mediante manipulaciones[236]. La arrogancia y la inhumanidad del médico Gonzalo Barahona, su catolicismo y su manipulación de la ley para cumplir sus deseos, la frialdad y la inconsideración, sin titubeos, su mujer abandonada como concubina, son propiedades que son inhumanas en general, pero que caracterizan a una determinada clase alta colombiana y que Moreno Durán pone de relieve, porque estas propiedades forman la esencia de esta clase, son la esencia moral de esta clase, es decir, no son ellas propiedades sino son su sustancia. La inglesa no era noble, pero su familia era adinerada y tenían una casa grande en Londres, en Eaton Place. Quien recuerde la serie televisiva inglesa titulada Eaton Place, podrá comprobar fácilmente en la lectura de la novela que Moreno Durán relativiza las costumbres y las pretensiones de esta clase alta con alusiones a conocidos y enriquece el humor —con el que presenta por ejemplo la manipulación de la ley por Gonzalo Barahona— de manera que parezca aristocrático el nombre de la casa de una popular serie televisiva, que no deseaba mostrarse como aristocrática, cuando introduce el nombre de la casa de una familia inglesa del siglo XIX. Así el lector llega a caer en cuenta de que la única aristocracia de esa casa consiste en que Gonzalo Barahona se casó con una hija de esa familia. Se debería considerar en la lectura de la novela que es Félix Barahona quien cuenta la historia de su familia, es decir, que

---

236 Se refiere a la época llamada de la Regeneración, acuñada ideológicamente por el conservador ultramontano Miguel Antonio Caro. Uno de los críticos de este sistema de Gobierno, dominante por cincuenta años, Baldomero Sanín Cano, la llamó la República fósil. [N. de E.].

lo que él cuenta lo narra desde la perspectiva de su familia, es decir, desde la perspectiva de esa clase alta, que todo lo que tiene que ver con ella es por tanto noble porque tiene que ver con ella. Moreno Durán —para aclarar el procedimiento— llama la casa de la familia de la inglesa La Casa en Eaton Place. Produce así dos perspectivas. La perspectiva de Félix y los Barahona, para la que Eaton Place es de algún modo nobiliaria, y la perspectiva del lector y del narrador crítico, que saben que Eaton Place ciertamente existe, pero que no llegó a ser famoso porque era aristocrático sino porque él era el lugar de una serie televisa famosa. Pero con ello no solo Moreno Durán relativizó humorísticamente no solo una costumbre, si así puede llamarse, de la clase alta colombiana —que es válido para la argentina y la chilena— que él desveló. Gracias a la estrecha relación económica entre Inglaterra y Argentina, por ejemplo, la clase alta argentina, en realidad la enriquecida por esa relación, se "anglizó", si así se puede llamar, de tal modo que ella se sintió una clase de lores, que vivían en el exilio argentino. La recepción de la ideología liberal inglesa tuvo en Colombia también las consecuencias de esta "anglicización" de una parte de la clase alta. Un presidente liberal de izquierda en Colombia se mandaba a hacer sus vestidos por el mejor sastre de Londres… lo que de todos modos –dicho de paso- no sería ningún caso excepcional de los izquierdistas: uno de los hombres más costosamente vestidos de la Alemania Federal es sin duda el sindicalista de la IG-Metall Steinkühler. Que quien haya sido elegido como un árbitro de la moda masculina, hasta ahora no como uno de los hombres mejor vestidos del mundo, como Bush, descansa sin duda en él. No hago esta observación para hacer más animada esta lección. Sería de recordar a Georg Christoph Lichtenberg que aseguró que la imbecilidad era lo más corriente en el mundo. Volvamos a la novela de Moreno Durán. Con el nombre Eaton Place Moreno Durán ha llamado la atención sobre una costumbre de la clase alta colombiana. Ella radica en que simula, o dicho de otra manera,

que es una estafadora. Estafa parece una palabra fuerte. Pero si se piensa que Gonzalo Barahona manipula una ley para cumplir un deseo de este modo envilece sin escrúpulos a su esposa, pues el nombre de estafadora para esta clase, que él encarna, es correcto. Pero Moreno Durán no caracteriza esta clase arbitrariamente. Él se apoya en trabajos social-históricos e incluso económicos que han resaltado en esta clase dos características: que ella ha llevado a la política hasta el extremo que "la política se ha limitado frecuentemente a distribuir la torta entre grupos de vagabundos", y que ella oculta sus acciones de modo que es muy difícil describirla concretamente, porque ha envuelto a estos hechos en una determinada atmósfera que escapa al historiador. La reconstrucción de esta "atmósfera" es ante todo la tarea de la novela y la intención de la novela de Moreno Durán. Pero ¿qué se entiende por "atmósfera"? Gonzalo Barahona migró a la filología. El goza de las posibilidades que le ofrece el lenguaje para no llamar las cosas por su nombre. Llama el acto del amor un "efímero", al Don Juan italiano lo llama su igual. La filología cultiva el eufemismo. Y ese eufemismo construye justamente la "atmósfera" que solo conocen quienes están estrechamente familiarizados con esta clase. Pero Gonzalo Barahona también es un hombre culto. También había coleccionado las primeras ediciones de la obra de uno de los más famosos diplomáticos españoles del siglo XVII, Diego Saavedra Fajardo (1584-1648), *Idea de un príncipe cristiano representado en cien empresas*, y estaba familiarizado muy bien con la historia de la trasmisión de los textos de esta obra. Este y otros trabajos de Gonzalo Barahona motivaron a otro letrado a atacar a Barahona, a afirmar que una edición de las *Empresas* que Barahona poseía era una falsificación. La hostilidad filológica entre el envidioso de Barahona y Barahona se convierte en el contenido de la vida de Gavidia, que se llamaba el opositor de Barahona. Gavidia afirmaba también que Barahona no era ningún noble, y luego de muchas investigaciones llega a la conclusión que los Barahona procedían

de un pueblo andaluz que es definido en el Diccionario clásico de Covarrubias como un lugar que se caracteriza por la pobreza y la aridez, y Gavidia cuenta pues la historia de la migración de los pobres Barahonas, los antecesores de Barahona. Barahona prepara la venganza. En 1936 es enviado el sobrino de Barahona como *Attaché* de una comisión a Nueva York. El abuelo le había dado la instrucción de corroborar en una biblioteca americana, si Gavidia tenía la razón de las afirmaciones, que la edición de las *Empresas* de Saavedra Fajardo que él poseía era falsa. Félix visita la mejor biblioteca, confirma que en efecto Gavidia tiene razón, pero encuentra un camino para salvar el honor de la familia. Félix Barahona escribe un certificado que dice que la edición de las *Empresas* que posee el abuelo es auténtica, y en el momento en que el director de la biblioteca está ocupado de otro asunto, toma Félix Barahona el sello de la biblioteca, estampa el sello sobre el certificado y se lo envía al abuelo. Cuando el abuelo hace conocer esta certificación con el sello de la mejor biblioteca de Nueva York, Gavidia se suicida. Eufemismo, engaño, desconsideración de una parte, ocupación con falsos problemas, que pasan como científicos, de otra: esta es la "atmósfera" que busca captar Moreno Durán. Pero esta atmósfera tiene una cara oculta de la moneda. Concentrada en sí misma, pierde esta clase la perspectiva de la realidad, es decir, ella es arrollada por la realidad. El hijo de Gonzalo Barahona, Santiago Barahona, cumple un sueño del abuelo, es nombrado ministro de relaciones exteriores. Pero este sueño cumplido no colma completamente el sueño del abuelo, quien desea también convertir a su nieto Félix ministro de relaciones exteriores. Félix gozaba por tanto de una formación especial. Un profesor privado le impartía clases de griego. Pero las clases eran para él una tortura porque lo separaban de su hermana. Un día, después de una clase de griego, sorprende Santiago Barahona a su hijo Félix y a su hija Angélica en juegos amorosos. Da al hijo una bofetada, pero la situación es disimulada. Santiago

sospecha que el hijo no tiene deseo alguno de ser ministro de Relaciones Exteriores. Y este era el caso. Después de que Félix mismo, por tarea del padre busca un esposo para Angélica, que ella lo toma de mala gana, es enviado para Santo Domingo. Pero queda tiempo para revivir en último instante la felicidad con Angélica. Angélica cae enferma. Los amigos de la familia que la visitan preguntan por Angélica, y la familia que no deseaba dar el nombre de la enfermedad, decía que estaba resfriada. La enfermedad progresaba, y se sabía que Angélica iba a morir. Poco antes de su muerte, cuando todavía estaba consciente, fue Félix a visitarla. Pidió al padre, que estaba presente, que lo dejara solo con la hermana. Entonces la besó, y después del beso culminó el acto amoroso. Entonces muere Angélica. Las ganas de vivir de Félix son mínimas. En Nueva York se acuerda de la historia de su familia, como anoté. Mientras tanto, el país entra en una época de crisis larga y profunda, y el abuelo y el padre recomiendan a Félix permanecer en Nueva York, hasta que pase la crisis. Pero Félix que propiamente no tiene ningún oficio decide regresar a Bogotá[237]. Antes de reservar el billete de vuelo, visita nuevamente la biblioteca, pide el libro de Saavedra Fajardo, lo ojea y encuentra un emblema que le fascina, porque parece aludir a su destino: representa un león ante un espejo quebrado. Así Félix no llegará a ser ministro de relaciones exteriores, no será más diplomático. Sabe que esta decisión producirá indignación entre sus amigos y sorpresa y furia al abuelo y al padre. Pero este es su destino, el destino de su estirpe, que ha perdido el sentido de la realidad y no tiene más justificación. La novela no tiene propiamente acción. Félix recuerda, y los

---

237 Esta época se conoce como la Violencia, que se va a prolongar por lo menos una década, y que históricamente se identifica su origen con el asesinato del líder populista Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. En 1950, con la llegada del ultraconservador Laureano Gómez al poder, la cifra de muertos por la violencia política tiene los visos de una auténtica guerra civil (más de cincuenta mil muertos ese año). [N. de E.].

recuerdos son como retrospectivas que reconstruyen la conducta y la moral de una familia y la atmósfera característica de esa familia. La novela está llena de alusiones a libros, a autores de la literatura universal, pero no desea pasar por erudita ni manifiesta erudición libresca, sino son medios para el humor. Así por ejemplo el pueblo andaluz del que proceden los Barahonas, es descrito por Covarrubias como árido, pobre, lluvioso. Cuando la inglesa entró a Bogotá y contempló el paisaje y las montañas, llamó a la capital Bogotá Cumbres borrascosas. Es el título de la novela de Emily Bronte, Wutheringhöhe. Con ello ha puesto en relación Moreno Durán dos obras de las letras y la literatura con dos sitios, y el efecto humorístico de esta relación se logra porque los lugares de la literatura son indignos, es decir, relativizó la significación que daban los Barahonas a su pueblo de origen y a la capital. Moreno Durán caricaturiza costumbres y escenas. García Márquez, como se sabe, se presentó para recibir el premio Nobel no en frac, sino llevaba un vestido que es habitual en el Caribe y que se llama liqui-liqui. Cuando Gonzalo Barahona es nombrado embajador en España, revela a un embajador que él se ha dado el lujo de entregar su documento de acreditación no con la derecha sino con la mano izquierda. García Márquez no tenía ningún deseo de aparecer con frac ante el rey Alfonso XIII, y puesto que era del Norte de Colombia Caribe, llevó justamente liqui-liqui. El humor de la novela descansa también en el juego de palabras, para lo que usa de terminología gramatical, y en determinadas escenas las relaciones entre hombres y mujeres hacen reír. Moreno Durán hace también alusiones a la historia política del mundo occidental, a sucesos en Roma, a la fundación de las Naciones Unidas en Nueva York, es decir, su novela es otra cosa que las novelas de los autores latinoamericanos del llamado *boom* y es semejante a las novelas de Sergio Pitol, una novela pues en que la formación política y literaria representa un elemento sustancial del relato. Este elemento, la formación, caracteriza las otras novelas de

Moreno Durán como su trilogía *Femina Suite* (1973-1985), de la que se destaca la novela *Toque de Diana*. El título de la novela tiene un doble sentido: Toque de diana significa en el lenguaje militar el sonido de la trompeta con que se despierta a la tropa. Pero Diana es una mujer, la mujer de un oficial que lo engaña. El oficial es un oficial no típico, porque es muy culto y no piensa en golpes de Estado. La formación como elemento de la novela es propio de algunas de las novelas más significativas de América Latina de hoy: Pitol, Piglia, Moreno Durán. Esta orientación encuentra su primera plenitud en la novela del mexicano Fernando del Paso (1935), *Noticias del imperio* (1987), que con las novelas de Piglia, Marta Traba, Pitol, Moreno Durán tiene en común el interés por la historia. *Noticias del imperio* cuenta la historia del Imperio mexicano bajo Maximiliano de Habsburgo entre 1864 y 1867. Benito Juárez, presidente de México, decidió en 1861 no cancelar la deuda externa. Ello dio ocasión al emperador francés Napoleón III de enviar un ejército de ocupación a México, para erigir un monarca europeo católico que debería contrarrestar el poder creciente norteamericano. Se rogó a Maximiliano de Habsburgo asumir esta misión. Hacia mediados de 1864 entró en México Maximiliano. Éste gozó del apoyo de las familias y políticos conservadores mexicanos. El pueblo mexicano bajo la conducción de Juárez se levantó. En el año de 1867 Maximiliano fue fusilado. Su mujer, la princesa Carlota de Sachsen-Coburg Gotha perdió la cabeza y murió en el año de 1927 en Bélgica, en el castillo Bouchout cerca de Bruselas. Esta historia subyace a la novela *Noticias del imperio*. Tanto en Moreno como en Del Paso no es solo historia desnuda, tampoco la formación del componente fundamental de la novela, sino el lenguaje. Pero a diferencia de Moreno Durán no juega del Paso con las palabras ni es humorística. En lugar de jugar con las palabras, en lugar pues de recurrir al diccionario, se apoya del Paso en la posición de la frase y forma frases, que frecuentemente comprenden más de diez renglones, pero no como efecto intrincado.

Esta novela es muy detallada; ella está compuesta por más de 600 páginas y tiene una estructura compleja. Presupone en el lector una formación política e histórica del siglo XIX, sin la que naturalmente no se puede leer ni disfrutar la novela. Pero esta clase de lectura la igualaría a la lectura de muchas novelas latinoamericanas e incluso españolas que hoy influyentes hispanistas de la Alemania Federal están acostumbrados a tratar científicamente: se extirpa lo mexicano, cuando si se es de izquierda, se acentúa la voluntad de libertad del pueblo mexicano, el imperialismo europeo y a Juárez allí, el conductor de la rebelión que era indígena, y de ello se deduce que esta novela se ocupa de la búsqueda de la identidad cultural y política de Latinoamérica, y con ello quedan todos satisfechos. No voy a hablar en esta Vorlesung (lección) de esta novela, no solo por falta de tiempo sino porque los más elementales hechos de la historia de esta aventura de los Habsburgo y de Napoleón III en México son tan desconocidos no solo por los bachilleres sino por la mayoría de los expertos latinoamericanistas alemanes que ya solo la mención de Napoleón III[238] debe aclararse, quién fue su mujer, es decir, la española Eugenia de Montijo etc. Pero la lectura de esta novela que es sin duda mucho más importante que las novelas de Vargas Llosa, y que ha encontrado buena acogida en España y Latinoamérica, debió acometer a aquellos que están sedientos de saber y desean llenar las grandes lagunas del conocimiento que se obviaron en la escuela. Además ella puede proporcionar el entendimiento histórico del presente latinoamericano.

238 Napoleón III accede al trono francés en 1851 y permanecerá en él hasta la guerra francoprusiana en 1871. Su subida es impulsada y precipitada por el fracaso de la Revolución de 1848 y su caída dará lugar a la resistencia popular más formidable y sangrienta del siglo XIX, la llamada, Comuna de París. Entre los propósitos de su expansión extraeuropea, Napoleón III decide invadir México para aprovechar la guerra de cecesión norteamericana y así recuperar el terreno perdido en Latinoamérica del poderío francés. [N. de E.].

Bibliografía de Rafael Gutiérrez Girardot sobre narrativa colombiana

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Las obras completas de Tomas Carrasquilla". En: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, No. 35, 1952, 105-106.

__________. "Cómo leer a Tomás Carrasquilla". En: "Lecturas dominicales", *El Tiempo*. Bogotá, No. 31, 1960, 1-2. También: *Aquelarre*. Ibagué, No. 8, vol. 4, 2005, pp. 19-22.

__________. "La literatura colombiana: mito y realidad". En: "Estravagario", *El Pueblo*. Cali, No. 6, 1975, 1 y 6. También: *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Editorial Temis, 1989, 290-294. Y: *Aquelarre*. Ibagué, No. 8, vol. 4, 2005, pp. 33-38.

__________. "La literatura colombiana (1925-1950)". En: *Eco*. Bogotá, No. 214, 1979, pp. 390-424.

__________. "José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". En: Silva, José Asunción. *Obra completa*. Bogotá: Presidencia de la República, 1990 (Colección archivo, vol. 7).

__________. "La literatura colombiana en el siglo XX", En: *Manual de historia de Colombia*. Tomo III. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978-1980, 445-536. También: *Hispanoamérica: imágenes y perspectivas*. Bogotá: Editorial Temis, 1989, pp. 347-410.

__________. "Dos veces humor". En: *Quimera*, Barcelona, No. 14, 1981, 67-70.

__________. "Devoto filósofo de Envigado" (Reseña: Henao Hidrón, Javier, *Fernando González, filósofo de la autenticidad*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1988). En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá, 23, 1990, 69-71. También: *Aquelarre*. Ibagué, No. 8, vol. 4, 2005, pp. 63-66.

__________. "*La vorágine* de José Eustasio Rivera. Su significación permanente para las letras de lengua española del presente siglo". En: *Casa de las Américas*. La Habana, No. 194, 1994, pp. 117-127. También: *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

__________. "Mito: asomo nacional a la modernidad". En: "Lecturas dominicales", *El Tiempo*. Bogotá, 23 abril 2005, pp. 4-5.

__________. "La revista Mito". En: *Aleph*. Manizales, No. 134, 2005, pp. 70-74.

__________. "El Bolívar de García Márquez y su actualidad". En: *Tradición y ruptura*. Bogotá: Editorial Ramdom House, 2006.

Bibliografía del volumen I

Alarcón, Pedro. *El escándalo.* Navarra: Salvat Editores, 1971.

Alegría, Ciro. *El mundo es ancho y ajeno.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

Altamar, Antonio Curcio. *Evolución de la novela en Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957.

Amaya González, Víctor. *Porfirio Barba-Jacob. Hombre de sed y ternura*. Bogotá: Editorial Minerva, 1957.

Arciniegas, Germán. *El estudiante de la mesa redonda.* Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

Arturo, Aurelio. *Obra e imagen*, Bogotá: ICC, 1977.

Barba Jacob, Porfirio. *El corazón iluminado*. Medellín: Editorial Bedout, 1974.

Basadre, Jorge. *La multitud, la ciudad y el campo en la historia del Perú*. Lima: Editorial Huassaran, 1947.

Bello, Andrés. *Obras Completas. Poesías*. Caracas: La Casa Bello, 1981.

Blest Gana. Alberto. *Martín Rivas*. Santiago de Chile: Pomaire, 1970.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: EMECE, 1974

Bosh-Gimpera, Pere. *Espanya (1937/38)*, Barcelona: Ediciones 62, 1978.

Broch, Hermann. *Der Tod des Vergil.* Munchen: DTV., 1965.

Broch, Hermann. *Die Schlafwandler: eine Romantrilogie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. 1987.

Bruford. W. H. *Germany in Eighteenth Century: the social Background of the literary revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 1935.

Bruford, W. H. *Culture and Society in Classical Weimar*: Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

Bryce Echenique, Alfredo. *Un mundo para Julius.* Lima: Mosca azul Editores, 1980.

Büchner, Georg. *La muerte de Dantón.* Buenos Aires: Editorial Futuro, 1945.

Bullivant y Hugh Ridley, Keith. *Industrie und deutsche Literatur, 1830-1914*. Munich: DTV, 1976.

Caballero Calderón, Eduardo. *Obras*. Tomo II. Medellín: Editorial Bedout, 1963.

Caparroso, Carlos Arturo. *Dos ciclos de lirismo colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.

Carranza, Eduardo. *Los pasos cantados*. Bogotá: ICC, 1975.

Carrasquilla, Tomás. *Obras completas*. Tomos I y II. Medellín: Editorial Bedout, 1958,

Cavaliero, Glen. *The rural Tradition in the English Novel, 1900-1930*. Londres & Basingstoke: The MacMillan Press, 1977.

Cernuda, Luis. *Prosa completa*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

Coloma, Luis. *Pequeñeces.* Bilbao: El Mesajero del Corazón de Jesús, 1891.

Cordovez Moure, José Ma. *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá*. Madrid: Editorial Aguilar, 1962.

Coveney, Peter. *The Image of Childhood*. London: Penguin Books, 1967.

Cuervo Márquez, Emilio. *Lilí*. Bogotá: La Novela Semanal, 1923.

Cuervo Márquez, Emilio. *La selva oscura*. París: s. e. 1924.

Curtius, Ernst Robert. *Festgabe für Karl Reinhardt*. Münster/Colonia: Böhhlau-Verlag, 1952.

Curtius, Ernst Robert. *Kritische Essays zur europäischer Literatur*. Berna: Francke Verlag, 1954.

Charry Lara, Fernando. *Lector de poesía*. Bogotá: ICC, 1975.

Chirveches, Armando. *La candidatura de Rojas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964.

Díaz Plaja, Guillermo. *Modernismo frente a 98*. Madrid: Calpe, 1952.

Díaz Rodriguez, Manuel. *Ídolos rotos.* Caracas: Monte Ávila, 1990.

Fagg, John Edwin. *Latin America: A General History*. New York: The MacMillan Company y London: Collier MacMillas Ltd., 1963.

Fernández de Lizardi, J. J. *Periquillo Sarniento*. México: Porrúa, 1976.

Flusser, Vilém. *Ser judío*. 1995.

Franco, Jean. *The Modern Culture of Latin America. Society and the Artist*. Londres: Penguin Books, 1970.

Friedrich, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburgo: Rowhlt, 1968.

Gamboa, Federico. *Santa*. México: Utopía, 1979.

García, Antonio. *Colombia. Esquema de una república señorial*. Bogotá: Editorial Cruz del Sur, 1977.

García, Juan Agustín. *La ciudad indiana*. Buenos Aires: EMECE, 1945.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad.* Barcelona: Círculo de Lectores, 1973.

García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada.* Barcelona. Seix Barral, 1983.

García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca.* Alfaguara: Madrid, 1982.

García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto.* Bogotá: Oveja Negra, 1989.

García Prada, Carlos. *Diccionario de literatura latinoamericana*, Fascículo "Colombia". Washigton: Unión Panamericana, 1959.

Gerchunoff, Alberto. *Los gauchos judíos*. Buenos Aires: Aguilar, 1975.

Goloboff, Gerardo Mario. *Caballos por el fondo de los ojos.* Barcelona: Planeta, 1976.

Gómez Restrepo, Antonio. *Bogotá*: *la literatura colombiana a mediados del siglo XIX ; dos ensayos*. Bogotá: Editorial Colombia, 1926.

González, Fernando. *Don Mirócletes*. París: Editorial Le Livre Libre, 1932.

Graña, César. *Modernity and its Discontents*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1967.

Greiff, León de. *Obras completas*. Medellín: Aguirre Editor, 1960.

Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke, 15, Vorlesungen über die Ästetik*. Frankfurt: 1986.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1950.

Isaacs, Jorge. *María*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Isaacs, Jorge. *Poesías*. Cali: Biblioteca de la Universidad del Valle, 1967.

Jaramillo Meza, Juan B. *Vida de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: ICC, 1972.

Jaramillo Uribe, Jaime. *Entre la historia y la filosofía*. Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1968.

Kreuzer, Helmut. *Die Boheme. Beitraege zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung , 1968.

Levy, Kurt. *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*, Medellín: Editorial Bedout, 1958.

López, Alejandro. *Escritos escogidos*. Bogotá: ICC, 1975.

López, Luis Carlos. *Obra poética*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1977.

López de Mesa, Luis. *De cómo se ha formado la nación colombiana*. Medellín: Editorial Bedout, 1934.

Loveluck, Juan. Prólogo a *La Vorágine*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.

Löwenthal, Leo. *Sociologica,* Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1955.

Lleras Camargo, Alberto. "Las distinciones específicas de una generación", reproducido en la nueva edición de *Suenan timbres* de Luis Vidales. Bogotá: ICC, 1976.

Mann, Thomas. Buddebrooks: Verfall einer Familie. Berlín: G. Fichte, 1930.

Mann, Thomas. *Die Geshchichten Jaakobs.* Berlín: G. Fichter, 1933.

Martins, Wilson. *História da inteligencia brasileira.* (7 volúmenes). São Paulo: Queiroz Editor, 1996.

Martínez, Luis A. *A la costa.* Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.

Marcuse, Herbert. *Kultur und Gesellschaft I.* Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1965.

Maya, Rafael. *Obra poética*, Bogotá: Ediciones de la Revista Ximénez de Quesada, 1972.

McGrady, Donald. *Jorge Isaacs*. Nueva York: Twayne Publishers, 1972.

Melo, Jorge Orlando. *Colombia hoy*, Bogotá: Editorial Siglo XXI, 1978.

Mesa, Darío. *Ensayos sobre historia contemporánea de Colombia*, Medellín: La Carreta, 1977.

Mier, José María de. *Temas de historia* (Comp.). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1975.

Miranda, Álvaro. (Comp.) *Revista de Indias*. Bogotá: ICC, 1978.

Monguió, Luis. *César Vallejo. (1892-1938). Vida y obra*. Lima: Torres Aguirre, 1960.

Mora, Luis María. *El alma nacional*. Editorial Cromos: Bogotá, 1922.

Mora, Luis María. *Croniquillas de mi ciudad*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1972.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Juego de damas.* Barcelona: Seix Barral, 1977.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. *El toque de Diana.* Barcelona: Montesinos, 1981.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Los felinos del canciller.* Barcelona: Destino, 1987.

Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Femina Suite*. Bogotá: Alfaguara, 1997.

Mortyljowa, Tamara. "Betrachtung des Neuen im socialistischen Realismus" —trad. del ruso— en Horst Hartmann (Comp.) *Textsammlung zur Literaturtheorie*. Berlín (Este): Volk und Wissen, 1975.

Muir, Edwin. *The Structure of the novel*. Londres: Leonard & Virginia Wolf, 1928.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenshchten*. Hamburg: Rowohly Verlag. 1956.

Neale-Silva, Eduardo. *Horizonte Humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México-Buenos Aires: F. C. E., 1960.

Nieto Arteta, Luis Eduardo. *El café en la sociedad colombiana*, Bogotá: Editorial Tiempo Presente, 1975.

Ocampo, Aurora M. (Comp.). *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México: UNAM, 1973.

Ordóñez, Monserrat. (Comp.) *La vorágine: textos críticos* Bogotá: Alianza Editorial colombiana, 1987.

Orrego Luco, Luis. *Casa grande*. Santiago de Chile: Editorial Nascimiento, 1934.

Osorio Lizarazo, José Antonio. *El día del odio*. Buenos Aires: Editorial López Negri, 1952.

Osorio Lizarazo, José Antonio. *Novelas y crónicas*. Bogotá: ICC, 1978.

Paso, Fernando del. *Noticias del imperio*. Madrid: Mondaddori, 1987.

Payró, Roberto J. *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Madrid: Aguilar, 1948.

Pérez de Ayala, Ramón. *A.M.D.G.* Madrid: Mundo Latino, 1923.

Pérez Galdós, Benito. *Doña Perfecta.* Madrid: Librería y Casa editorial Hernando, 1951.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta: dos historias de casadas.* Buenos Aires. Editorial Losada, 1950.

Pérez Triana, Santiago. *De Bogotá al Atlántico*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942.

Piglia, Ricardo. *Respiración artificial*. Bogotá: Terecer Mundo, 1993.

Posada Mejía, Germán. *Porfirio Barba Jacob. El poeta de la muerte*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1970.

Reif, Wolfgang. *Zivilizationsflucht und literarische Wunschräume*. Stuttgart: Metzlersche Verlagbuchhandlung, 1975.

Reinhardt, Karl. *Die Ilias und ihr Dichter*. Gotinga, 1961

Reyes, Alfonso. *Última Tule. Tentaciones y orientaciones. No hay lugar Obras Completas*. Tomo XI. México: F. C. E., 1982.

Rojas, Jorge. *Suma poética*. Bogotá: ICC, 1977.

Rueda Vargas, Tomás. *La Sabana y otros escritos*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.

Rueda Vargas, Tomás. *Visiones de historia y la Sabana*. Bogotá: ICC, 1975.
Ruiz y J. Gustavo Cobo Borda, Jorge Eliécer. (Comp.) *Ensayistas colombianos del siglo XX.* Bogotá: ICC, 1975.
Saavedra Fajardo, Diego de. *Las empresas políticas, o idea de un príncipe político cristiano.* París: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, 1911.
Schenda, Rudolf. *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesesstoffe 1770-1910*. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 1977.
Simmel, Georg. *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización.* Buenos Aires: Espasa, 1939.
Sternhell, Zeev. *La Droite Rèvolutionnaire*, *1885-1914. Les origines francqises du Fascisme*. París: Ed. du Seuil, 1978.
Stinizing, Irmgard (Comp.) *Landschaft und Heimatboden. Ideologische Aspekte eines literarischen Themas bei Maurice Barrès, Angel Ganivet und Miguel de Unamuno*. Frankfurt/M, Berna: Hipanistiche Studien, Lang Verlag, 1976.
Saer, Juan José. *El entenado*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
Sanín Cano, Baldomero. *Escritos, selección y prólog*o de Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: ICC, 1977.
Sarmiento. Domingo Faustino. *Facundo.* Buenos Aires: Editorial Sopena, 1940.
Sarmiento, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia.* Navarra: Salvat editores, 1970.
Serpa de Francisco, Gloria. *Gran reportaje a Eduardo Carranza*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1978.
Sierra Mejía, Rubén. *Ensayos filosóficos*. Bogotá: ICC, 1978.
Sobejano, Gonzalo. (Comp.) *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967.
Suárez, Arturo. *Rosalba*. Bogotá: Editorial Cromos, 1924.
Suárez. *Montañera*. Bogotá: Editorial Minerva, 1928.
Tejada, Luis. *Gotas de tinta*. Bogotá: ICC, 1977.
Traba, Marta. *Homérica Latina.* Bogotá: Carlos Valencia, 1979.
Ulloa, Jorge Juan y Antonio. *Noticias secretas de América*. Madrid: América, 1918.
Valencia, Guillermo. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1955.
Valente, J. A. *María, novela americana,* Clavileño, 1955.
Zalamea Borda, Jorge. *Literatura, política y arte.* Bogotá: ICC, 1978.
Zuluaga, C. y Martha K. de Cubides, Margarita Moreno, *José Eustasio Rivera*, Bogotá: Biblioteca Banco de la República, 1988.

Índice onomástico

A

B

L

M

O

P

Q

R

S

Contenido

Tercera parte
García Márquez y Moreno Durán



Ensayos sobre literatura colombiana
Narrativa

se terminó de imprimir en agosto de 2011.
Para su elaboración se utilizó papel Ecopaque de 70 g,
en páginas interiores, y propalcote 250 en la carátula.
Fuentes tipográficas: Adobe Caslo Pro 11.5 puntos en el texto
y Athena 13 puntos en los títulos.